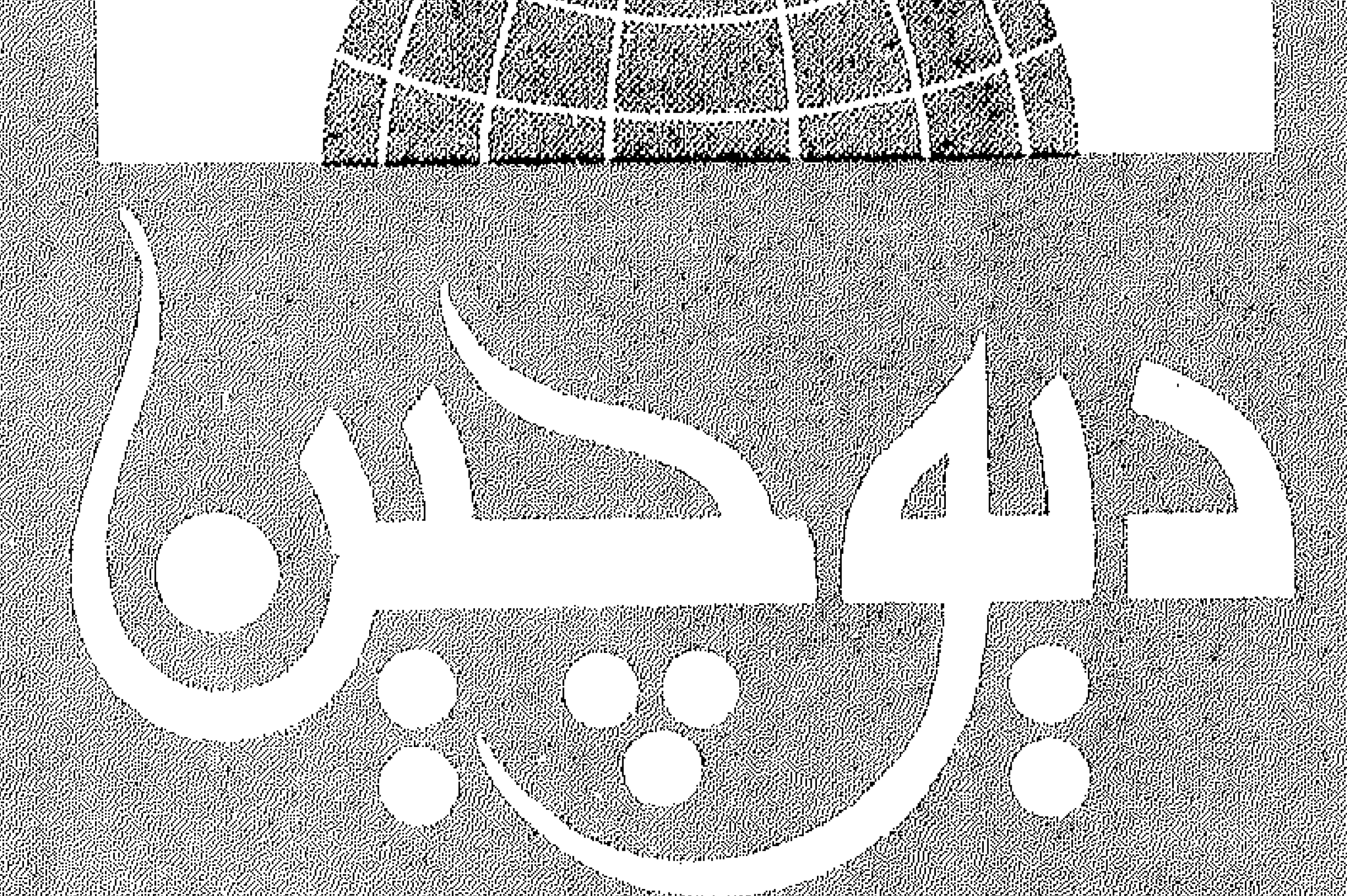
العدد الرابع عشر - السنة الخامسة
١٩٧١



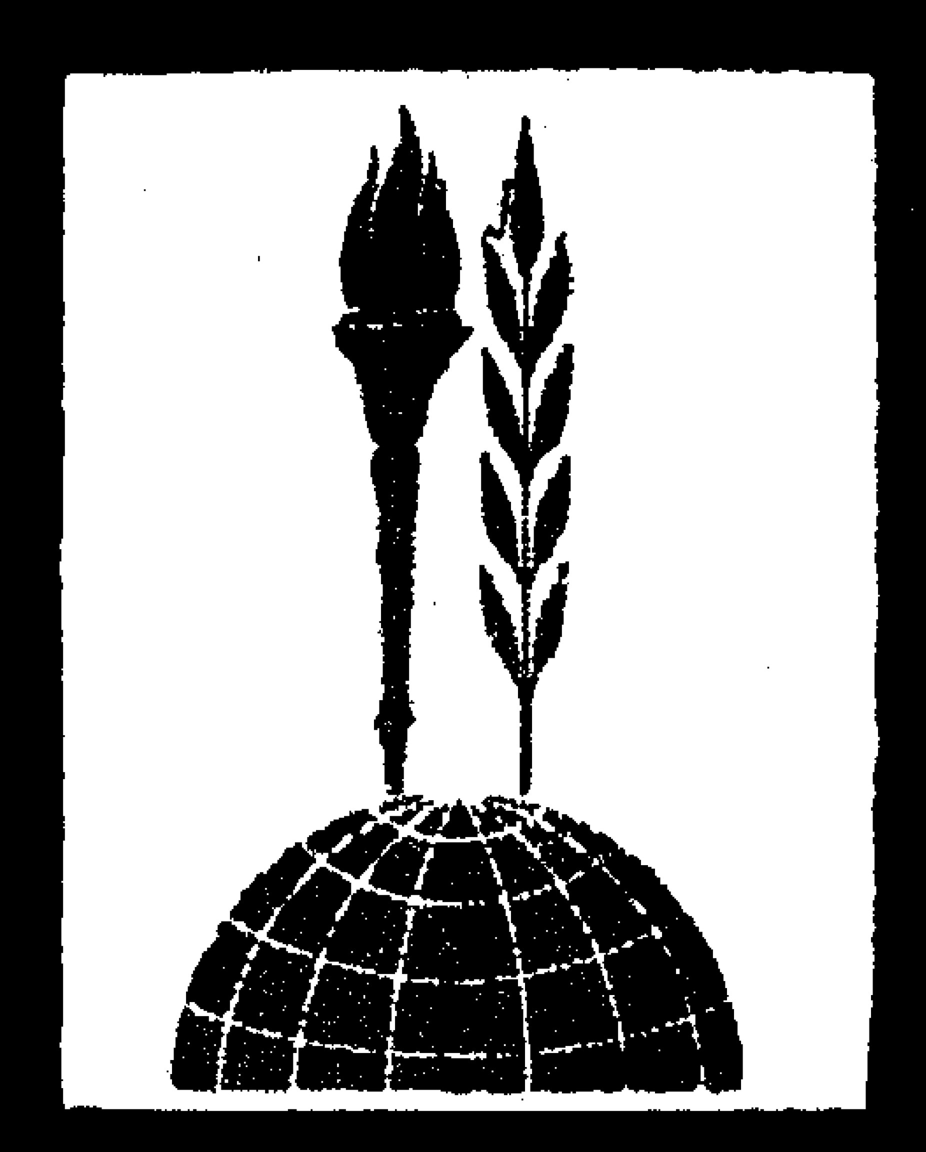
ديوجين

مصباح الفكر

تصدر عن مجلة رسالة اليونسكو



ومركز مطبوعات اليونسكو



ديوچين

مصباح الفكر

تصدر عن مركز مطبوعات اليونسكو ومجلة رسالة اليونسكو

١ شارع طلعت حرب - القاهرة

العدد الرابع عشر
السنة الخامسة
١٩٧١

مقالات هذا العدد

صفحة

مقدمة ٢

الموسيقى فى مجتمع صناعى ٧
بقلم : جورج فريدمان
ترجمة : د. سمحة الخولى

السينما أو الفن السابع ٢٧
بقلم : يوجى توبيلتز
ترجمة : احمد الحضرى

الاغتراب وموقف الانسان فى العالم ٤٧
بقلم : دياكريشنا
ترجمة : د. يحيى هويدى

فيزيقا التماثل،ونظرية المعرفة الحديثة ٦٥
بقلم : أرنست هـ. هاتون
ترجمة : د. عبد الحليم منتصر

ماركس ، وفرويد ، وتطور الفكر فى المستقبل ٨٣
بقلم : كوستاس اكسيلوس
ترجمة : كمال السيد محمد

صياغة الوجدان العام

لاشك أن تطور مجتمع ما من المجتمعات ونقله من مستوى حضارى معين الى مستوى حضارى آخر مشكلة . ذلك لأن الأمر يحتاج بالضرورة الى منهج علمى مدروس ، يحدد العناصر الأساسية اللازمة لهذا الانتقال ، ويحصر ما هو متوفر منها داخل المجتمع ، للتعرف بعد ذلك على ما يحتاج اليه من الخارج من هذه العناصر الأساسية . وفى ضوء هذا المنهج يتبين المجتمع حجم المشكلة ، قبل أن يقبل عليها ، ويصبح عليه أن يقيسها بمقاييس عديدة متنوعة ، منها حتمية التطور ، وتناسبه مع الظروف ، والعائد منه ، وهل يوازى ما يبذل من جهد فيه ، الى آخر هذه المقاييس الواجبة قبل مواجهة المشكلة .

لكن يبقى أمامنا دائما احتياط ضرورى ، ولا بد منه ، هو طاقة المجتمع نفسه ، وقدرته على استيعاب التطور . ان رأس المال قد يمكن تخصيصه ، والمادة الخام قد يمكن الحصول عليها ، والأيدى العاملة قد يمكن توفيرها ، لكن يبقى أمامنا وجدان الجماعة ، وتلك هى مشكلة المشكلات .

وليس يكفى للتطور ان ندرب عددا من المهندسين والعمال على المشروعات الجديدة .

وليس يكفى للتطور أن ننشىء المصانع ونقيم المعامل ونهىء وسائل الانتاج .

قبل مشروعات التطور

وليس يكفى للتطور أن نصدر القوانين لتنظيم ما ، من أى نوع ، برغم ما قد يؤدى اليه من زيادة فى كمية الانتاج ، أو تطور فى نوعه .

كل تلك اجراءات قد تبدو مهمة لتقرير التطور ، لكنها محتاجة أولا الى صياغة وجدان الجماعة ، بحيث يتولد فى هذا الوجدان من الطاقة ما يستوعب هذا التطور ، ويضعه حيث يجب أن يكون من الاعتزاز القومى الذى يكفل له الاستقرار والنمو .

مثلا ، فى مجتمع لايزال يستعمل الدواب فى الانتقال من مكان الى مكان ، يصبح غريبا عليه أن يقتنع باقامة صناعة للطائرات النفاثة فى ارضه ، مهما اتسعت قدرته المادية لاقامة هذه الصناعة .

فاذا أقمنا هذه الصناعة ، برغم هذا ، فان المجتمع سينظر اليها نظرة استخفاف أو عدم مبالاة . وستستمر هذه الصناعة غريبة عليه ، وسيقوم بينه وبينها عازل من الاغتراب الوجدانى ، وقد يؤدى هذا الشعور الى موقف عدائى من هذه الصناعة .

ذلك لاننا درسنا الامكانيات المادية ، بما فى ذلك راس المال ، والمادة الخام ، والأيدى العاملة ، ووسائل النقل ، واحتمالات التسويق ، واهملنا الشىء المهم

والأساسى ، الذى يجب أن يسبق هذه الدراسات جميعا ، وهو وجدان المجتمع الذى نقيم فيه هذه الصـــناعة .

لهذا يصبح ضرورة حتمية ، تفرضها مصلحة التطـور نفســه ، أن نهتم أولا بالوجدان العام ، وان نضع برامج صياغته صياغة تهيئه للتطور ، والا فان أى تطور يدخل حياته ، قبل أن يتهيأ له ، يصبح غريبا عليه ، بل يتنافى مع طبيعة التطور ، حتى ليصبح من العنت أن يحمل اسمه .

أن التطور لا يفرض ، ولا يمـلى ، لكنه يدخل المجتمع دخولا هينا ، ليستقبل الاستقبال الذى يهيء له الاستقرار والنمو .

التطور كالهواء ، ومن الهواء تيار عدوانى حاد ، يصيب الناس بالمكروه ، لكن منه نسمات رقيقة ، يتلهف الناس عليها ، وينتظرونها فى شوق .

والتطور كالطعام ، المفروض منه يؤدى الى التخمة ، والتخمة مرض . أما حينما يقـدم بالقدر اللازم ، وفى الموعد المناسب ، فهو مفيد ، وضرورى .

فان يكن هذا كله حقا ، فهل هو يعنى أن يترك للمجتمعات حرية التطـور ، فى هوادة ويسر ، دون أن نهيء لهـا أسـباب التطـور ؟ وهل تتفق هذه التلقائية مع مسئولية المثقفين وذوى الراى ، ممن حققوا لانفسهم قدرا من التفوق ، لايعطيهم امتيازا بقدر ما يلقى عليهم من تبعــات ؟

هنا يصبح حتما أن توضع البرامج والخطط لصياغة وجدان المجتمع صـياغة تهيئه للتطـور .

وهذه هى مسئولية كل من حقق فى مجتمع من المجتمعات قدرا من التفوق فى اى فرع من فروع المعرفة .

وصياغة الوجدان ليست كلاما يقال ، ولا هى خطب تلقى ، وعلى الذين تضعهم الاقدار ، فى يوم من الايام ، فى مكان المسئولية عن مجتمع يستشرف التطور ويحلم به ويتوق اليه ، أن يحاولوا وضع خطط مدروسة واضحة الأهداف لصياغة وجدان المجتمع صياغة واعية مستنيرة ، واقعية مع ذلك .

وعندما نقول : المجتمع ، نقصـد كل المجتمع ، فى كل مكان ، وعلى ســائر المســتويات .

وهذا هو التحدى الحقيقى الذى يواجهه قادة المجتمعات .

عليهم أن يحددوا وسائل صياغة الوجدان العام . ولا شك انهم سـيجدون الفنون على اختلافها هى طريق هذه الصياغة .

وعليهم أن يحتاطوا ، فلا ينزلقوا الى خدمة انفسهم وطبقتهم ، بما يضعون من خطط ، وما ينفذون من برامج ، فان ذلك ـ لو تم ـ سيزيد المتفوقين تفوقا ، ولن يساهم فى صياغة الوجدان العام ، الا من باب « الشفعة » ، ان جاز لنا أن نستعمل هـذا التعبير .

نعم ، وعليهم أن يتحصنوا ضـد انفسهم ، فلا يسـتهدفوا الأهمية لدى ذوى السلطان ، أو بين أفراد مستنيرين ، دون المهمة الرئيسية ، الملقاة على عواتقهم ، وهى تكوين الوجـدان العـام .

أن اختيار هذا الطريق السهل ، والحرص على الاضواء ، انحراف لا يؤدى الى تكوين الوجدان القومى ، وصياغته صياغة يستقبل بها التطور فى حب وحماسة ، وحرص على أن يستبقيه بين جنبيه ، وأن يدفعه الى النمو ، كما يتعهد أطفاله الصغار بالطعام والرعاية والحنان ، ليراهم رجالا أقوياء .

لكن الانحراف ليس هو القاعدة على كل حال ، وسيوجد فى كل مجتمع من ابنائه من يحرصون على تشكيل وجدان الأمة تشكيلا صالحا لاستيعاب التطور .

وسيقتضيهم هذا أن يحددوا الوسائل ، وأن يضعوا المناهج التى تؤدى الى هذا التشـكيل .

وسيكون عليهم أن يدرسوا الفنون دراسة عميقة ، ليتبينوا مدى امكان الانتفاع بهـا فى صياغة الوجدان العـام .

بل سيكون عليهم أن يحددوا أى الفنون أجدى للوصول الى هذا الهدف ، بل أى قدر منها يجب أن يستغل ، ومتى ، الى آخر هذه التساؤلات الاساسية ، التى يجب أن تسبق أى اجراء .

فاذا ما تمت هذه الدراسات أمكن وضع برامج تنفيذية تتفق مع الواقع ، وتؤدى الى ملء نفوس الناس بالأمل والبهجة والتفاؤل .

عندئذ ، وعندما يتكون وجدان الأمة التكون المنشود ، فان طاقة ضـخمة من

طاقات الارادة ستفرش الطريق أمام مشروعات التطور ، لتستقبلها فى حماسة وثقة وايمـــان .

وسيصبح هذا الوجدان هو حارس مشروعات التطور ، كما سيصبح بالتالى حاضنه والقيم عليه .

ويومها فان برامج التطور تجد طريقها الى الاستقرار فى الضمير العـام ، بل الى النمو والاطراد .

وفى هذا العدد من مجلة « ديوجين » سيجد القراء العرب عـدداً من الموضوعات والدراسات والمقـالات التى تتناول طرق صـياغة وجدان الفرد والجماعة ، بالفنون العميقة المتطـورة .

ان دراسة الموسيقى التى تقدم للأفراد وللجماعة ، سواء فى الحفلات أو على اسطوانات ، أو فى برامج الاذاعة والتليفزيون ، شىء من ألزم الدراســات لصياغة الوجدان العـام .

كذلك فان فنـون المسرح والسينما ، والعناية بهـا ، ودراسـة تأثيرها على أذواق الناس ووجدانهم ، ضرورة حتمية قبل وضع برامج التطور .

والفنون التشكيلية ودورها فى تربية الشـعور بالجمال ، فى خيال الأطفال والكبار على حد سواء ، كل ذلك ضرورى ومهم اذا أردنا أن نصوغ الوجدان العـام فى الشكل الذى يهىء المجتمع للتطـور .

ولعلنا أن نكون واقعيين ، وأن تكون برامجنا متفقة مع واقعنا ، وأن لا يكون القـدر من العطاء الذى يقدم حكما بأنه العطاء الأخير أو الصورة النهائية من العطاء الفنى الذى نطمح الى تقديمه للناس .

ولعلنا أن نؤمن ونحن نضع هذه البرامج بأننا نخدم بها قضية التطور العـام لمجتمعاتنا ، وأن اهمالها معناه عزل الناس عن قضايا المصير الذى ينتظرهم .

ان شعور الناس بالاغتراب عن قضاياهم ، وعن مشروعات التطور ، سيحملهم على نوع من الخصومة للتطور نفسه .

وسيقع اللوم على الذين لم يهيئوا البيئة النفسية والوجدانية ، قبل أن يضعوا مشروعات التطور موضع التنفيذ .

والله نسأل ان يوفقنا الى تهيئة الوجدان العام بالفنون والآداب وثمرات الثقافة تمكينا لمشروعات التطور من أن تجد البيئة الصالحة لنموها فى مجتمعاتنا العربية .

عبد المنعم الصـاوى

الموسيقى في مجتمع صناعى

بقلم
جورج فريدمان
ترجمة
د. سمحة الخولى

المقال فى كلمات

يتكلم الكاتب فى هذا المقال عن الموسيقى فى مجتمعنا الصناعى مجتمع التسيير الآلى والميكنة الذاتية والانتاج الضخم ، مما أسبغ سمة جديدة على الحضارة خلقت وسائل جديدة لتكيف الانسان مع البيئة • ومن رأى الكاتب أن الأنسان أصبح فى هذه البيئة التكنية بتكاثر الوسائل المميكنة والحلقة المفرغة من الاحتياجات الجديدة وكأنه حبيس غابة تتزايد كثافة يوما عن يوم ، مما ينعكس حتما على عواطفه وتفكيره • وبعد ذلك يتحدث عن الدور الذى يمكن وينبغى للموسيقى ان تلعبه ، ويتناول فى حديثه عن الموسيقى الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الحديثة ، وان كان لايقلل من الدور الذى تلعبه أنواع الموسيقى الأخرى • ويرتبط دور الموسيقى فى حضارتنا التكنولوجية بعوامل عدة منها طبيعة شغل الفراغ

والانحدار المستمر فى هواية أداء الموسيقى الذى يسير فى خط متوائم انتشار الأسطوانات ، واختلاف استجابة الشبان فى الوقت الحاضر للموسيقى الكلاسيكية ، واختلاف مستويات الجدية التى تستقبل بها الموسيقى ، واستهلاك بعض أعمال الموسيقى الكلاسيكية باعتبارها أعمالا عفى عليها الزمن على يد فئات معينة من المستمعين ٠

ويتناول الكاتب مشكلة النهوض بالموسيقى فى مجتمعنا الصناعى معتقدا أن ذلك يمكن تحقيقه عن طريق النهوض بالتربية الموسيقية ابتداء من المدرسة الابتدائية ، وانتقاء مدرسى موسيقى أكفاء ، وتقديم الدولة من خلال شبكة منشآتها العديدة تربية موسيقية مركزة وبشكل مطرد دون فرض أية مدرسة فنية معينة ، وتشجيع الدولة لمعاهد الهواية الموسيقية واعانتها ماليا ٠

ويختم الكاتب مقاله بان الواجب يحتم علينا أن تظل الموسيقى التى هى أكثر القوى الروحية حيوية واقدرها على تخطى كل الحواجز ، وسط هذا التيار الجارف من الأساليب التجريدية ، مرفأ انسانيا ٠ ان الموسيقى بامكانياتها اللانهائية قوة قادرة تماما على معاونة الانسان على أن يستعيد نفسه ، وعلى أن يحمى وقت فراغه ويثريه ، كما أنها احدى القوى القادرة أكثر من اى شىء آخر على أن تعين الانسان فى التغلب على فقدان التوازن ٠

أولا : ينبغى قبل أن أطرق هذا الموضوع المتشعب ، الذى أعتزم بحثه ، أن أقدم صورة تقريبية على الأقل ، للبيئة المعاصرة التى نريد أن نبين مكان الموسيقى ووضعها فيها .

ويذكر عنوان هذا المقال « المجتمع الصناعى » ، وهو تعبير كثيرا ما يستخدم فى وصف ومقارنة المجتمعات التى تطورت اقتصاديا ٠ غير أنه من الضرورى أن نذهب الى أبعد وأعمق من هذا : الى الظواهر المميزة لعالم اليوم ، كالانتاج الآلى الضخم ، والاستهلاك ، ووسائل الاعلام الجماهيرية ، وثقافة الجماهير العريضة . فكل هذه الظواهر التى تواجه الموسيقى فى عصرنا انما هى من مشخصات الحضارة

الصناعية ، التى تظهر سماتها الرئيسية المميزة فى كل المجتمعات الصناعية ، لا فى أوربا الغربية وشمال أمريكا فحسب ، بل فى المجتمعات الاشتراكية الشرقية أيضا ٠

والواقع ان « عـدد » العناصر والتأثيرات الجـديدة ، الناجمة عن التقـدم التكنيكى ، قد بلغ فى ايامنا هذه حدا أدى الى ظهور سمة جديدة للحضارة ، خلقت وسائل جديدة لتكيف الانسان مع بيئته . « وتكيف » الانسان مع بيئته لا يعنى ، بأى حال من الأحوال ، تدخلا آليا ، أو توسيعا لاستجاباته أو ردود فعله العكسية الى مجالات أخرى خارجة عن نطاق السلوك الانسانى ، ولكن المقصود باستخدام هذا الاصطلاح ــ التكيف ــ هو تلك العملية المتعددة الأشكال التى تتخذ صـــفة الشمول والالزام ، من التلاؤم مع مجموعة من العناصر التكنيكية التى تصل مثيراتها الى الناس فى أى مجتمع صناعى ، ليلا ونهارا ، فى أوقات عملهـم وفراغهم على السواء ، وتصل مثيراتها الى سكان المدن كما تصل الى كثيرين من سكان المناطق التى ما زلنا نطلق عليها وصف « الريفية » .

وهكذا ظهرت فى المجتمع الانسانى فى القرن العشرين بيئة « تكنيكية » ٠ ولكن ينبغى الايكون فى استعمالنا لاصطلاح « بيئة » الذى اخترناه هنا ــ لافتقارنا لما هو ادق وافضل ــ ينبغى الا يؤدى ذلك الى لبس او فهم خاطىء ، « فالبيئة » التكنيكية لاتعنى البيئة المادية ، ولا يقصد بها أى حاجز صناعى يفصل بين الانسان وبين الطبيعة (أو ما تبقى منها على الأصح) ، بل على العكس تماما ، فهذه «البيئة التكنيكية» ليست خارجية عن المجتمع أو الفرد ، اذ انها مؤلفة من مجموع المثيرات التى تنتجها البيئة ومن الطريقة التى يستجيب بها الناس لكل هذه المثيرات ٠ وهكذا نجد ان وسائل الاعلام الجماهيرية ، وثقافة الجماهير ، شأنها شـــأن « ادارة الأعمال العلمية » أو الحاسب الألكترونى ، هى جميعا بعض السمات الضرورية للبيئة التكنيكية ، التى هى فى الوقت نفسه بيئة انسانية ٠ ومن خلال هذا التأثير المتبادل ، بصفة مستمرة ، نجد الانسان يحاول ان يشق طريقه الى التغلب على بيئته الجديدة بتأكيد تفوقه على منجزاته ، ولكنه لم ينجح بعد فى تحقيق هذا التغلب المنشود على هذه البيئة التى صنعها هو بنفســـه ٠

فالانسان يجد نفسه ، من الآن فصاعدا ، وكأنه حبيس غابة تتزايد كثافة يوما بعد يوم ، ذلك ان تكاثر الوسائل التكنيكية بين يوم وليلة ، وايقاع هــذا التكاثر وكثافته ، ثم الحلقة المفرغة من الاحتياجات الجديدة ، ومن السلع التى تصنع لنشر هذه الاحتياجات بقدر ما تصنع للوفاء بها ٠ كل هذا العالم ، الذى تسبب الانســـان نفسه فى اقامته من حوله ، أصبح ينعكس عليه مؤثرا على عواطفه وتفكيره ، كما يؤثر على توازنه الجسمى والخلقى ، وهذا هـــو الذى ادى الى التزايد الملحوظ فى الانماط الانسانية المتماثلة، على الرغم من وجودها فى اطارملابسات اجتماعية شديدة الاختلاف: مثال ذلك اننا نشاهد فى الولايات المتحدة ، كما فى الاتحاد السوفيتى ، ظهور طراز

انسانى تبدو عليه آثار استخدام التكنولوجيا ـ بما تضفيه على « الأنا » من شعور بالقوة والرفعة والسطوة ـ ويصاحب هذه الآثار فى الوقت نفسه مزيج من العدوانية والجهل بالوسائل التى يستخدمها • وان الفصـــام بين القوة العملية من جانب ، وبين المعرفة النظرية والتماسك الخلقى من جانب آخر ، لهو الذى يحدد ، بصورة متزايدة ، سلوك الجماهير البشرية ، وتتجلى مظاهر هذا الفصام من عدة زوايا ، وعلى عـــدة مستويات مختلفة • فالانسان لايعرف كيف يستخدم هذه الوسائل التكنيكية « التى » يجودها باطراد لايعرف الكلل ولايعرف كيف يستخدمها لمصلحته هو ، وفى سبيل دعم حريته ، كما أنه لايعرف كيف يستفيد منها ، بل هو ، الى حد ما ، غير جدير بكل هذه الوسائل المدهشة التى يضعها العلم بين يديه •

هذا التعليق سيفيدنا فى الأحكام التى سنخرج بها فى النهاية حول الدور الذى يمكن ، وينبغى ، للموسيقى أن تقوم به فى عالم اليوم •

ثانيـــا :

يجدر بنا قبل ان نعرف الدور والمكان الذى ينبغى أن يكون للموسيقى ، طبقا لمعاييرنا ، ان نستفيد بالبحوث الاجتماعية والدراسات الاحصائية ، وان نجمع الحقائق المختلفة والتعليقات عن واقع المكان الراهن • الذى تشغله الموسيقى فى حضارتنا • واغلب هذه البحوث عن فرنسا • ومع ذلك فان المعلومات التى نستمدها منها فى دراسة الدول الأخرى المتطورة تكنولوجيا ، لن تكون فائدتها مباشرة بالطبع ، ولكنها تقدم لنا نوعا من التشابه • وجدير بالملاحظة ان المرء كثيرا ما يصادف تعبيرات مثل « موسيقى كلاسيكية » أو « موسيقى حديثة » ، أو « موسيقى عظيمة » ، تجرى بها اقلام الكتاب والاشخاص الذين توجه اليهم الاسئلة ، وكذلك علماء الاحصاء أنفسهم • ولابد لنا من تحديد المعنى الشائع لمثل هذه التعبيرات ، لكى نستطيع التعليق على نتائج هذه الأبحاث : « فالموسيقى الكلاسيكية » تشمل كل الانتاج الموسيقى حتى عصر ديبوس ورافيل وفوريه • « والموسيقى الحديثة » ، عندهم ، تشير الى فن رواد الموســـيقى الحديثة وأعلامها مثل سترافنسكى وبارتوك وشونبرج وألبان ببرج وفيبرن ، والى اكتشاف الموسيقى الاثنى عشرية (الدوديكافونية) والى التجارب الالكترونية ، التى بدأها شتوكهاوزن وادجار فاريز • وتشير كذلك الى كل الأبحاث المعاصرة فى الموسيقى المكونة من مصادر محددة والمعروفة باسم كونكريت ، والموســـيقى الاوتوماتيكية ، والموسيقى الالجوريتمية ، وغير ذلك من التجارب التى تجرى حاليا •

أما تعبير « موسيقى عظيمة » أو « جليلة » فهو قبل كل شىء تعبير اجتماعى فى مضمونه ومعناه ، وتدل البحوث على أنه يستخدم بكثرة فى المناطق الزراعية والبيئات

العمالية وقطاع من الطبقة المتوسطة ، للدلالة على الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الحديثة لتمييزهما عن الموسيقى الذائعة وموسيقى الأكورديون والجاز والموسيقى الراقصة والمنوعات والأغانى .

وتتصل تعليقاتى أساسا بالموسيقى « الكلاسيكية » والموسيقى « الحديثة » وان كنت أبعد ما أكون عن ازدراء الدور الذى يمكن ان تؤديه الموسيقى الذائعة والموسيقى الشعبية ، وأفضل ما فى موسيقى الجاز والاغانى وموسيقى « البوب » ، فى نشر الموسيقى والترويج لها ، غير انى مع هذا مضطر الى تحديد موضوعى بما يبدو لى جوهريا فقط ، لأن الدراسة النقدية للجاز والأغنية وموسيقى البوب من زاوية بحثنا هذا ، قد تكون كافية لاثارة شجار ينحرف بنا الى مناقشة موضوع مختلف تماما .

فلنبدأ أولا بتناول الضعف النسبى فى حضور حفلات الكونسير ، ففى مدينة آنسى ، وهى تقع فى قلب منطقة نشاط صناعى وسياحى ، نجد نسبة الحضور على التوالى : ١٢٪ ، ١٩٪ ، ٢١٪ ، ٢٥٪ ، من العمال والموظفين ، والحرفيين ، والتجار ، والطبقات الأعلى . والعمال لايكادون يحضرون الا حفلات الكونسير المجانية وحفلات الهواء الطلق . وحتى عام ١٩٦٥ تقريبا لم تكن « الموسيقى الحديثة » تدخل ضمن برامج الحفلات مطلقا ، ولكن منذ ذلك التاريخ ظهر تطور ملموس فى هذا الاتجاه ، وكانت القاعة تمتلىء تماما فى حفلات الكونسير الكبيرة ، وخاصة تلك التى تنظمها جمعية الشبيبة الموسيقية الفرنسية فى مسرح آنسى (١) .

وتدل البحوث على الدور الملحوظ الذى تقوم به الاسطوانات فى الوقت الحاضر (بما يفوق حتى دور الراديو والتليفزيون) فى نشر المعارف والثقافة الموسيقية ، وهذا الانتشار ، فى مجموعه ، فى جانب الموسيقى ، الموسيقى « الكلاسيكية » ، ولكنه أصبح ، فى السنوات القليلة الأخيرة ، يخدم الموسيقى « الحديثة » أيضا . ومنذ عام ١٩٦٦ أجريت دراسة تبين منها ان أكثر من ٨٦٪ من البيوت الفرنسية مزودة على الأقل بجهاز راديو ، وان ١٦٪ منها تستقبل اذاعة البرنامج الموسيقى الفرنسى ، وفى تلك الفترة تبين ان ٥٠٪ منها يمتلك جهاز تليفزيون ، اما من لديهم اجهزة بيكاب للاسطوانات فتصل نسبتهم الى ٣٢٪ (٢) ، ولكن الواقع الراهن يدل على تجاوز هذه الأرقام اليوم .

ولم تحدد الدراسات النسب المختلفة على التوالى لكل من السماع و «الاستماع» ، وهى تفرقة من شأنها ان تثير مشكلات عويصة ، وان لم تكن مستعصية على الحل .

---

(١) الفراغ والثقافة ، باريس طبعة ١٩٦٦ ص : ١٢٥ — ١٥٤ .

(٢) « معلومات احصائية حول النظام الموسيقى الفرنسى » مايو ١٩٦٧

«فالسماع» هو استقبال برنامج يسمع مصادفة ، ويلقى قبولا ، او تحمل النفس على تقبله أو معاناته ، أى انه فى جميع الظروف والحالات برنامج لايسمع نتيجة اختيار مقصود • اما « الاستماع » فهو على العكس من ذلك ، ينطوى على السعى الى برنامج معين ، بناء على اختيار خاص ، مع الانتباه المستمر اليه • ويلاحظ رينيه كيز ان الاذاعات أو البرامج غير المختارة تتناقص كلما ارتفع مستوى التعليم ، وبعبارة أخرى فان « الاستماع » يصبح اكثر شيوعا بين الاشخاص المثقفين ، اما « سماع » البرامج الموسيقية التى يأخذها المرء على علاتها بصورة أو باخرى ، فهو منتشر بنسبة ٦٣٪ بين من لم يحصلوا على شهادة التعليم الابتدائى ، فى حين ينخفض الرقم نفسه الى ٣٢٪ عند الذين درسوا لمستوى أعلى من الشهادة الابتدائية (١) •

وهذه الاختلافات فى مستوى التعليم (التى تعكس غالبا مستويات اجتماعية أيضا) تؤدى الى تقرير حقيقة ذات مغزى عام،أمكن التوصل اليها نتيجة لهذه الدراسات وهى : ان المرء يشاهد فى المناطق الزراعية ، وخاصة البيئات العمالية ، التى تواجه بأنواع مختلفة من الموسيقى ، ان هناك قدرا معينا من الحواجز المسبقة بين الناس وبين الموسيقى •

ويتضح كذلك ان تذوق الموسيقى « الكلاسيكية » بعيد عن الانتشار بنسبة متساوية بين الطبقات المختلفة من السكان ، اذ ان أغلب هذه الطبقات يبدو كما لو كان منعزلا عن الموسيقى « الكلاسيكية » ، فقد تردد باستمرار فى المناقشات التى سجلها الباحثون معنى كان يفرض نفسه بطرق مختلفة ، وهو معنى ينطوى على نوع من القدرية أو الحتمية المسيطرة على الفرد ، فيما يختص بعدم القدرة على فهم الموسيقى الكلاسيكية ، وبالتالى حبها ، فكثيرا ماتسمع من يقول : «اننى لاأفهم الموسيقى ، وهذا هو كل ما فى الأمر » ، أو « اننى لست موهوبا ، موسيقيا ، بالقدر الذى يمكننى من تذوق الموسيقى أو فهمها » • فاذا نحن وضعنا هذه التعليقات متجاورة وربطنا بينها وبين بعض النتائج التى اسفرت عنها دراسة أخرى كان هدفها بحث المواقف فى البيئات الريفية الفرنسية ، ازاء برامج التليفزيون ، وجدنا أن من بين البرامج التى رفضت رفضا تاما برنامج « موسيقى لك » • واتضح للباحثين أنه مثل من أمثلة عدة تشهد بقيام حواجز مسبقة أصلا ، ضد أشكال من الثقافة ، كانت التقاليد تعتبرها وقفا على الخاصة فقط (٢) •

ومن المفيد ان نذكر فى هذا الصدد ، الملاحظات التى ابداها ، فى آلسى ، هؤلاء

---

(١) « العمال الفرنسيون والثقافة » جامعة ستراسبورج ، « معهد العمل » سنة ١٩٦٢

(٢) « التليفزيون والتطور الثقافى » بحث أجرى تحت رعاية وزارة الشؤون الثقافية بالتعاون مع هيئة الاذاعة والتليفزيون الفرنسية « قسم البحوث » ١٩٦٥

الذين أعلنوا تفضيلهم للاكورديون على أى نوع آخر من الموسيقى (وأغلبهم من الطبقة العاملة ، حيث يشكلون ٥٠٪ من المجموع) اذ قال أحدهم : « ان الموسيقى العظيمة وقف على الطبقة الرفيعة » (١) • وان هذا التفضيل للاكورديون ليمثل احـــد المظاهر الجماعية المعتمدة على تركيبات المجتمع ، التى حللها دوركهايم ، مبينـــا وظائفها وأهميتها •

ونضـــيف الى ما ســبق ان بعض الذين أجابوا على الاسئلة ذهبوا الى أبعد من هذه الفكرة شبه الحتمية أو القدرية بالنسبة لعجزهم عن فهم « الموسيقى العظيمة » ، اذ القوا اللوم على التربية : « ان تعليمى الموسيقى ليس متقدما بالقدر الكافى » أو «اننا لاندرس الموسيقى فى المدرسة دراسة كافية » • وجدير بالذكر هنا أيضا كلمات لها دلالتها العميقة ، جاءت على لسان عامل علم نفسه بنفسه هواية الموسيقى ، اذ قال : « لقد تعلمت عن طريق السماع » •

ويتبين لنا ، من الآن فصاعدا ، ان الحقائق فى حـد ذاتها ، تلفت انتباهنا الى المشكلة الأساسية فى دراستنا ، الا وهى مشكلة التربية الموسيقية : فعلى الرغم من احراز بعض التقدم فى هذا المجال فى السنوات الأخيرة ، فان هذه المشكلة تتخذ شكلا حادا بصفة خاصة فى فرنسا ، وان لم يكن هذا الوضع مقصورا على فرنسا وحدها •

وأخيرا فلابد ان نلاحظ ان عدد الموسيقيين المحترفين آخذ فى التناقص ، فى كل الدول المتقدمة تكنولوجيا ، وذلك تحت ضغط الاسباب التى أشرنا اليها آنفا • وهناك فى المجتمع الذى يزداد فيه تغلغل وسائل الاعلام الجماهيرية ، تكمن حقيقة ذات مغزى عميق : فقد أجرت هيئة « سيما » بحثا لدراسة طبيعة هذا التحول « فى اعـــداد الموسيقيين المحترفين » فى فرنسا بين عام ١٩٢١ وعام ١٩٦٢ ، وتناول البحث المهن الموسيقية الآتية :

١ ــ المؤلف الموسيقى والمؤدى المحترف (عازفا كان أو مغنيا)

٢ ــ مدرس الموسيقى والغناء

٣ ــ فنان المسرح الغنائى

وسابين هنا ، دون الدخول فى التفاصيل ، ان العدد الاجمالى للموســـيقيين المحترفين بلغ فى عام ١٩٢١ : ٣١٫٦٠٠ ، وهبط فى عام ١٩٦٢ الى أقل من ١٩٫٨٠٠،

---

(١) ديبير ، ودومازدييه ، المرجع المشار اليه ص ١٥٧ •

وكان اكبر النقص فى النوعين الثانى والثالث من المهن الموسيقية (حوالى ٥٠٪) أما طائفة المؤلفين والمؤدين فلم تسلم من هذا التناقص الملحوظ أيضا (حيث انخفض الرقم فيها بين التاريخين ، ما يوازى ١٨٪ (١) ٠

وقد كتب شتوكنشمت (وهو ناقد المانى شهير) أخيرا فى كتاب من أكثر الكتب ــ فيما عدا هذه النقطة ــ تشجيعا وتفتحا لأبحاث الموسيقى الجديدة ، كتب يقــول : « يستطيع المرء ان يلحظ فى الأعوام القليلة الماضية ميلا الى الغاء العنصر الانســانى لا باعتباره مؤديا للموسيقى بل باعتباره مؤلفا لها أيضـــا (٢) فهل يكون تناقص الموسيقيين المحترفين أحد مظاهر هذه النزعة ؟ وسنعود الى هذه المشكلة مرة ثانية فى تعليقاتنا الختامية ٠

ثالثــا :

ان مكان الموسيقى ودورها فى الحضارة التكنولوجية مرتبط بعوامل متعددة ، أنتقى منها خمسة هى أكثر هذه العوامل أهمية :

١ ــ أولا وقبل كل شىء ، طبيعة وسائل شغل اوقات الفراغ ، فهى تتطور بمثل السرعة التى يتطور بها اى مجتمع ، ذلك لأن هذا المجتمع يمارس على الافراد ضغوطا متنوعة ، تتفاوت بتفاوت فئاتهم الاجتماعية، ومهنهم، ومجموعات اعمارهم ، ومستوياتهم الثقافية الخ ٠ وهنا تظهر التفرقة التى تكاد تصل الى حد التناقض ، بين وقت الخلو من العمل وبين وقت الفراغ ، فوقت الخلو من العمل ناجم عن الانخفاض المطرد فى ساعات العمل الاسبوعية ، وهى التى كانت فى عام ١٨٦٠ ، فى الولايات المتحدة ، ٧٠ ساعة اسبوعيا ، وفى فرنسا ٨٥ ساعة اسبوعيا ، وبعد هذا التاريخ بقرن انخفضت هذه المعدلات الى ٣٧ و ٤٨ ساعة على التوالى ٠ غير أن هذا الوقت ، بحكم انخفاض ساعات العمل ، ليس فى واقع الأمر وقت فراغ خاليا حقا ، أى انه ليس داخلا فى نطاق تلك الفترة الزمنية التى تنتفى فيها كل الضرورات العملية وتتوفر لها الحمــاية من الضغوط والمسئوليات ، والتى يستطيع الفرد ان يستغلها فى محاولة النمو بشخصيته، عن طريق اختيار وسائل للتعبير عن ذاته ، او حتى النمو بطاقاته ، هذا اذا كان لديه من القدرات ما يؤهله لذلك ٠ وبعبارة اخرى فان وقت الفراغ مهيأ تماما لممارســة اى انشطة ثقافية ممكنة ، بينما وقت الخلو من العمل غارق فى مجتمعاتنا الصناعية

---

(١) التقــرير المشــار اليــه ٠

(٢) « الموسيقى فى القرن العشرين » باريس ، هاشيت ١٩٦٩ ص ١٩١

تحت صنوف الضغوط والمسئوليات والقيود المتصلة بالبيئة التكنولوجية ، مثل الوقت الطويل الذى يستغرقه الانتقال من العمل الى البيت ، ثم زيادة تراكم وتوزيع العمل ، والاجراءات الادارية المعقدة بفعل البيروقراطية ، ثم تزايد المسئوليات ذات الطبيعة المهنية أو النابعة عن مشاكل اقتصادية او عائلية او منزلية ، والتى تضاف الى أعباء العمل • وجدير بالذكر فى هذا المجال ان الكثير من العمال والموظفين والحرفيين ، ممن يشتغلون ساعات محدودة ، لايكرسون الوقت الذى خلا من العمل للتمتع بالمتع الثقافية (وخاصة الموسيقى) ، كما يريدهم النظريون والاخلاقيون ان يفعلوا ، بل يكرسونه لانجاز الصفقات والمضاربات والاعمال المالية • وهكذا تواجهنا نفس الحالة ، سواء فى المجتمعات المزدهرة اقتصاديا ، او فى المجتمعات التى تعانى ضائقة اقتصادية، وان كانت الاسباب مختلفة فى الحالتين ، حيث نجد « العمل الاضافى » او الارتباط بوظيفتين او ثلاث احيانا او التهرب من الأعباء المادية وكلها وسائل تستغرق الوقت الذى يخلو نتيجة لانخفاض ساعات العمل •

فاذا عدنا مرة أخرى الى التفرقة بين « سماع » الموسيقى و « الاستماع » اليها ، فالسماع فى اغلب الحالات ، لايعدو ان يكون خلفية من الضجيج تصاحب مشاغل شديدة التنوع ، بحيث تلائم وقت الخلو من العمل • بينما الاستماع ـ وهو وحده الذى يتيح الرقى بالشخصية واثراءها ـ يحتاج لوقت فراغ ، وخاصة اذا كانت الموسيقى التى يستمع اليها جديدة على الاذن ، وليست من النوع المألوف « المريح » • وكلما ازدادت ، عند الفرد ، نسبة طغيان وقت الخلو من العمل على وقت الفراغ حتى انه يستهلكه تماما (وهو ما يحدث فى اغلب الاحيان) اختفت الفرص الحقيقية للمتعة الموسيقية الثقافية من حياته •

٢ ـ وفى الفقرة الثانية من العوامل الخمسة ، يجدر بنا ان نشير الى الانحدار المستمر فى هواية اداء الموسيقى ، ويبدو ان هذا الانحدار يسير فى خط متوازٍ مع انتشار الاسطوانات ، ذلك ان الناس « تسمع » كثيرا ، و « تستمع » أحيانا ، الى موسيقى صادرة عن جرامافون او عن الراديو ، ولكنهم فى الوقت نفسه يزدادون ابتعادا عن تعلم أداء الموسيقى بأنفسهم • والسؤال المطروح هنا هو : هل يقدم عزف الموسيقى (أو اداؤها) للشخص المستمع ، مزيدا من الثراء وفهما أعمق للموسيقى ؟ وهذا هو الرأى الذى يذهب اليه ارمبرتو ايكو حيث يقول : « ان اختفاء هاوى الموسيقى الذى يؤديها ضمن مجموعة ، خسارة ثقافية ، لأنه يخمد طاقة من الطاقات الموسيقية القابلة للازدهار » • ثم يضيف ايكو فى تعليق له دلالته الهامة بالنسبة لكل المجتمعات الصناعية : « ان مستوى القراءة والكتابة (الموسيقية) يرتفع ، فى الوقت الذى ينخفض فيه عدد الاشخاص القادرين على قراءة مدونة اوركسترالية • وان النوع الوحيد من

التربية الموسيقية الكفيل بمعالجة هذا النقص هو ذلك الذى يأخذ فى الإعتبار الموقف الجديد الناجم عن الانتشار الواسع للأسطوانات » (١)

وهذه النقطة التي لمسها ايكو تقودنا الى مشاكل أخرى ، وخاصة منها ما يتصل بموضوعنا اتصالا وثيقا مثل : هل يمكن ان يصبح الاستماع للاسطوانات ـ اذا نظم تنظيما ذكيا ، ووضع له برنامج متسق ـ بديلا لأداء الموسيقى ، وان يقوم بدور تربوى ذى أثر في التطور بالثقافة الموسيقية ؟ ومهما يكن ، فهناك امر واحد محقق على الأقل، وهو ان الانتشار المتزايد للاسطوانات قد كانت له اثار ايجابية جدا فى نشر الموسيقى « الكلاسيكية » بل الموسيقى « الحديثة » فى الفترة الأخيرة ، ففى فرنسا منذ عام ١٩٦٤ كان اكثر من ٢٤٪ من الاسطوانات الموجودة فى البيـــوت التى تمتلك جهاز جراموفون من الموسيقى الكلاسيكية ، وكان العدد الاجمالى المقدر ، من الاســطوانات الكلاسيكية ، لدى الشعب الفرنسى كله حوالى ٥٠ مليون اسطوانة • هذا وتختلف كمية الاستماع الى الاذاعات الموسيقية المختلفة ، وكذا عدد مســتقبلى البرنامج الموسيقى الفرنسى ، تبعا للملابسات الاجتماعية والمهنية ، كما تختلف تبعا لمسئوليات التعليم والدخل وفئات الأعمار • ومع ذلك فنستطيع القول بأن الاســطوانات قد قربت بين الموسيقى الكلاسيكية والحديثة من قطاع هام من البشر ، ممن عاشوا من قبل فى عزلة عن الموسيقى الكلاســـيكية والحديثة ، فهم اليوم أكثر اقترابا من هذه الانواع من الموسيقى واستماعا اليها •

٣ ـ تختلف استجابات الشباب ، فى الوقت الحاضر ، للموسيقى الكلاسيكية اختلافا كبيرا ، وذلك تبعا للنشأة او المنبع الاجتماعى • وهذا الحكم نتيجة بحث اجرى فى عام ١٩٦٨ على مجموعة ممثلة للقطاعات المختلفة للشباب وتتألف من ١٠٥٤ ممن تتراوح اعمارهم بين ١٥ عاما و ٢٤ عاما • وتدل نتائجها على تفضيل الاستماع الى

---

(١) « الموسيقى والآلة » : باريس طبعة ١٩٦٥ ، ـ هل الهاوى الذى يؤدى الموسيقى ، حقيقـــة طاقة موسيقية قابلة للنمو ؟ وهو سؤال يمكن ان يطرح فى حالة التشابه التى كانت تسلى الضـــيوف بعد العشاء فى صالونات البورجوازية ، بعزف « باركارول » او لحن صـــغير ، وهو ماكان شائعا فى المجتمع لفترة طويلة .

ومن جانب اخر فان الانتشار الواسع ، المتعدد الاشكال ، للجيتار ، باقصى درجات الاختـــلاف فى الصـــفات والمستويات ، بين شـــباب اليـــوم ، أمر مطـــروح اليوم بوضـــوح على مائدة البحث السوسيولوجى الموسيقى ، فالشباب يؤدى الموسيقى ، مثلما يؤدى اركسترات موسيقى « البـــوب » التى لاحصر لها بالسعى الى ايجاد تواصل ملائم بين الجمهور والموسيقيين فى مهرجانات الهواء الطلق، التى يحتسى فيها مئات الالاف من الناس الخمر حتى الثمالة ، وينهكون انفسهم بتأثير الاصـــوات المكبرة حتى لتحملها الرياح الى كل الجهات . وهنا الا ينبغى لنا أيضا أن نطرح السؤال ـ من خلال دراسة متعاطفة ونقدية فى الوقت نفسه لهذه الحركات الكبيرة ـ الى أى حـــد يمكن أن نعتبر عازفى الجيتار الهواة وفرق موسيقى « البوب » مصادر لقوى وطاقات موسيقية كامنة ؟

الاسطوانات على حضور حفلات الكونسير ، اذ ان ٥٪ منهم فقط هم الذين قالوا انهم ذهبوا اكثر من عشر مرات الى حفل كونسـير • وقد كان لمهنة الوالد ، ولحجم وثراء مجموعة اسطوانات الاسرة ، تأثير قوى جدا على كمية معلومات الشباب عن الشؤون الموسيقية ، وكذلك على عدد حفلات الكونسير التى يحضرونها • فشـباب البيئات الاجتماعية المحدودة (كالعمال وعمال الزراعة وخدم المنازل) كانوا أدنى المستويات ، بل هم فى الواقع محرومون من المصـادر المتنوعة للمعلومات التى يمكن ان تتيح لهم مدخلا الى الموسيقى والى حبها (١) •

ولهذا فان التعميم فى الحديث عن موقف « الشباب » من الموسيقى ، أمر غير جائز ، ومن جانب آخر فانه من الضرورى لنا ، بل من المقلق حقا ، ان نعرف ان الذين يقولون انهم «يحبون الموسيقى العظيمة» من الشباب الفرنسى يبلغون ضعف عدد الذين لم يذهبوا الى الكونسير الا مرة واحدة • ومن الطبيعى ان القول بأن المرء يحب الموسيقى العظيمة قد لايعدو ، عند البعض ، ان يكون مجرد تقرير لمبـدأ • ولكن ذلك القول بالنسبة للآخرين ، الذين يظهرون تطلعا الى العالم الموسـيقى ، دون ان تتوفر لهم اسباب فهمه (وهم يمثلون اربعة أخماس العدد الذى أجرى عليه البحث) أولئك الذين يشكون ان تعليمهم الموسيقى ليس كافيا ، فان على الدولة ازاءهم واجبا يحتم عليها ان تتخذ الاجراءات الحاسمة المتعددة العناصر ، فى سـبيل مزيد من التربية والتعليم الموسـيقى •

٤ ـ ويمثل « اختلاف المستويات » الذى تستقبل به الموسيقى عنصرا بالـغ الأهميـة •

وسأوضح ما ارمى اليه ، ذلك ان اى « رسالة » ثقافية فى اى حضارة تكنولوجية (وخاصة أى رسالة موسيقية) يمكن ان يستقبلها الفرد ويعيش تجربتها فى مواقف او حالات شديدة الاختلاف جدا ، وهذه بعض الامثلة لتلك المواقف :

(أ) ان عملا فنيا قيما يمكن ان يستقبله الفرد بالجدية التى يتطلبها ، وهذا هو شأن الاستماع المنتبه ، فى البيت او فى غيره ، او الاستماع الى حفل كونسير يذاع ، أو الى اسطوانة يختارها الشخص ليديرها على الجراموفون •

(ب) وهناك عمل فنى قيم يمكن ان يستقبله الشخص بغير الجدية التى يتطلبها ، وربما يفتقر الى الجدية بشكل غير طبيعى ، وذلك بحكم نقص الثقافة الموسيقية للشخص الذى يسمعه ، او للحالة القائمة اثناء السماع ، مثال ذلك « مسائية » لشوبان ، أو

---

(١) « الف شاب والموسيقى » دراسة أجرتها وزارة الشؤون الثقافية بمعـاونة IFOP عام ١٩٦٦ •

أغنية رفيعة من موسيقى شومان ، تتخللها شذرات منوعة تسمع اثناء كونسير فى وقت وجبة الغـــداء او تسمع « محشورة » بين أغنيتين معسولتين في التليفزيون ، وقد اتيح لى ان المس هذه الحالة بالذات فى الولايات المتحدة ، فى بعض القنوات التليفزيونية فى الساعات التى يبلغ فيها الاستماع ذروته • ومثل هذه الحالات هى التى تتسبب فى النقد البالغ التشاؤم لتأثير وسائل الاعلام الجماهيرية على مجتمعاتنا الصناعية • ولقد كان ثيودور آدورنو يفكر فى ذلك عندما شكا ، فى لحظة مرارة ، من ان الراديو قد حول سيمفونية بتهوفن الخامسة الى نغمة ذائعة يسهل « تصفيرها » •

(جـ) الموقف الثالث لعمل فنى متوسط القيمة ، يستقبله المستمع بجدية ، وهو الموقف الذى كان (وما زال) سائدا ازاء الأعمال الموسيقية التى تدرجها الاركسترات، التى تعزف فى الهواء الطلق او الحدائق او فى أكشاك الموسيقى فى برامجها ، وهى أعمال يستمع اليها الجمهور بخشوع ، وهو غالبا جمهـــور يفتقر كلية الى الثقافة الموســـيقية •

(د) ويحضرنى موقف رابع ، موقف مستوى هابط من الاعمال الموســـيقية تستهلك باعتبارها مجرد « خلفية موسيقية » أو « لقتل » الوقت ، وهو ما يحدث غالبا فى الحياة اليومية فى مجتمعاتنا •

والواقع ان الموقفين الثانى والثالث ، من بين هذه المواقف الاربعة ، ينبغى ان ينالا منا اهتماما خاصا ، لأن آثارهما الضـــارة يمكن مقاومتها والتغلب عليها ، فى الحالتين ، بواسطة التربية الموسيقية •

٥ ـ ولقد ارجأت العامل الخامس حتى الآن ، وهذا العامل على الرغم من انه لم يكن موضع دراسة منهجية ، يبدو لى انه على قدر من الاهمية ، واقصد به «استهلاك» بعض أعمال الموسيقى الكلاسيكية ،على يدفئات معينة من المستمعين • واننى اذ استخدم تعبير « استهلاك » او « استنفاد » هنا هذا الاستخدام المبدئى أقدم له شرحا عاما ، قابلا لأن يكون موضع نقد أو اضافة من الكتاب الآخرين •

وتبدو هذه الظاهرة واسعة الانتشار بين الشباب فى اوســـاط الطلبة ، حيث تتخذ الصورة التى سأشير اليها هنا ، غير ان المرء يصادفها كذلك بين محبى الموسيقى، من جميع الاعمار ، كما تبين لى من تجربتى الشخصية •

فما هو تفسير هذه الظاهرة ؟

(أ) تقدم الاذاعات التى تتمتع بأوسع استماع فى فرنســا (وهناك حالات مماثلة فى بلاد أخرى) عددا محدودا من المؤلفات « الكلاسيكية » التى تتكرر على فترات

متقاربة ، ومثل هذا ايضا يحدث فى البرنامج الموسيقى الفرنسى (فرانس موزيك) وان كان نطاق الموسيقى فيه أوسع (وذلك مع ملاحظة ان الاستماع اليه محدود) (١) • فبعض الاعمال تذاع بكثرة ، وهذه بالذات هى التى تشكل النواة الاساسية التى تعتمد عليها مجموعات الاسطوانات المنزلية • وفضلا عن ذلك فان نفس هذه الأعمال هى التى تجعل منها الاركسترات السيمفونية الكبيرة أساس برامجها فى حفلات يوم الأحد ، وتستغرق منها فترات طويلة ، كنوع من الأجراء الوقائى المضمون •

وفى هذه الظروف فان هذه الأعمال ، بحكم كثرة سماعها ـ وعلى الرغم من قيمتها الفنية الذاتية ـ لم تعد تؤثر فى مشاعرنا او تلمس عواطفنا ولا حتى تثير فضولنا ، حتى عندما يحرص المستمعون على ان يحيطوا أنفسهم بمظاهر « الراحة » التى يستكينون لها ، ويسمونها ، خطأ ، حبا للموسيقى (٢) • والأمثلة التى يمكن أن تقدم كشواهد على هذه النقطة تختلف باختلاف خبرات كل فرد ، وعلى قدر ما لمست من خبرتى الشخصية ، ومع حرصى على الضغط على أنها نسبية ، يبدو ان هذه الاعمال الموسيقية التى « استهلكت » هى : سيمفونية شوبيرت الناقصة ، وسيمفونية بيتهوفن الريفية ، وحتى كونشرتو الفيولينة والاركسترا من مقام دى الكبير من موسيقاه أيضا ، وعدد من كونشرتات براندنبورج من موسيقى باخ ، ومن مقطوعات الديفرتمنتو وافتتاحية زواج فيجارو لموتسارت والبوليرو والفالس لرافيل الخ •

ويحتمل ان تكون ظاهرة « استهلاك » بعض الأعمال الموسيقية هذه أحد أسباب التقدم الشديد الوضوح الذى تحقق فى السنوات القليلة الماضية ، فى تشجيع البحث والتجريب فى الموسيقى الحديثة (وان كانت هناك بالطبع عدة أسباب أخرى) • ويقدم لنا انتاج الاسطوانات فى فرنسا دليلا آخر على تزايد الاهتمام بهذه التجارب الجديدة • ففى كتالوج الاسطوانات الصادرة عام ١٩٦٦ ليس هناك الا ١٢ عملا موسيقيا فقط لمؤلفين ولدوا بعد عام ١٩٢٠ • فى حين صعد الرقم فى عام ١٩٦٨ الى ٨٥ عاملا موسيقيا جديدا ، منها ٣٩ لمؤلفين فرنسيين • أما فى عام ١٩٦٩ فقد تجسمت هذه الزيادة المطردة بوضوح أكثر ، فأصبح انتاج الاسطوانات يشتمل على أعمال من مختلف الاتجاهات ، ومنها ما هو اليوم « كلاسيكى » فى نظر مؤلفى الطليعة الشبان ، كأعمال بوليز ، وشتوكهاوزن ، وكسياكيس ، وبيير هنرى ، الخ •

(ب) غير ان ظاهرة « استهلاك » بعض المؤلفات هذه ، قابلة للتفسير من زاوية مختلفة تماما ، حيث يمكن ان ننظر اليها لا باعتبارها « سببا » بل « نتيجة » ، ترتبت

---

(١) ٧ر٥٪ من مستمعى الراديو يستمعون الى « البرنامج الموسيقى » مرتين اسبوعيا على الاقل ، التقرير المشار اليه ١٩٥٧ •

(٢) مادلين جانيار : ابريل ١٩٧٠ ص : ٧٨٣

على تحول جزء من الجمهور (وخاصة تحت سن الثلاثين) الى البحث عن وسائل جديدة فى التعبير ، ومؤلفات موسيقية جديدة ٠

ونود ان نشير هنا ، على هامش هذا الافتراض ، الى تلك الدراسة التى قام بها روبير فرانسيس بالتعاون مع بيير روبرتو ، وميشيل دينيس ، ولم تنشر بعد (١)،وهي تعتمد على عينتين شملت أولاهما ٤٣٧ طالبا يدرسون علم النفس ودلت على غلبة الاهتمام بالابحاث الطليعية فى الموسيقى عندهم ٠ وليس اهتمامهم مصحوبا باتجاه مناظر بأنشطة موسيقية او حتى بعناصر « التكنيك » التى تعتمد عليها هذه الابحاث والتجارب الجديدة ، بل هى مسألة « تفتح وسعة افق » بالنسبة لهم ، وليست انتباها او اهتماما موسيقيا خاصا او مظهر ثقافة موسيقية متطورة او مرتبطة باتقان العزف على احدى الالات الموسيقية ، او بمتابعة الاخبار والتعليقات والنقد الموسيقى ، او حتى برغبة فى تحصيل ثقافة موسيقية أفضل ٠

ويتجه القائمون بتلك الدراسة ــ بناء على مالاحظوه من انفصال بين الموسيقى العملية (اى اداء الموسيقى عمليا) وبين الاهتمام بالابحاث الجديدة بين الطلبة ــ الى تفسير هذا الانفصال بان الممارسة والاطلاع او الثقافة العامة لايجتمعان معا بل هما متعارضان : فالعازف الهاوى (وهو فى هذه الدراسة طالب جامعى) لن يتوفر لديه من الوقت ما يكفى لممارسة هوايته ، والاطلاع فى الوقت نفسه ، وتثقيف نفسه بمتابعة ما يحدث فى عالم الموسيقى الدائم التجديد ٠

ونظرا لأن هذه الدراسة قد أجريت فى أبريل ١٩٦٩ بين طلاب سانسييه ونانتير فاننى أتساءل : هل يمكن ان يكون هذا الرفض «القاسى» للموسيقى التقليدية المألوفة، فى مجموعه ، كما تبين من اجابات الكثيرين ممن وجهت اليهم الأسئلة ، لونا من الوان الصراع المستمر المتجدد بين الأجيال المختلفة ، او أحد مظاهر ذلك النزاع السياسى الثقافى الكبير ٠

وأعتقد ان ظاهرة « استهلاك » بعض المؤلفات ، والاتجاه الى رفض الموسيقى (المألوفة التقليدية) مترابطان عند بعض هؤلاء الطلاب : فالتياران ناشئان عن ظروف الحياة العملية التى خلقتها الحضارة العلمية ، بماسبق ان اوضحناه فى خطوطه العريضة ، فى مستهل هذا المقال ٠

(ج) والظاهرة التى تهمنا هنا لم تتبين ، بالقدر الكافى ، من هذه التعليقات ٠ ومن الضرورى ، اذا ذهبنا الى أبعد من اوساط الطلاب ، ان نتناول افتراضا ثالثا أعمق وأعم فى الوقت نفسه ٠

---

(١) « الاهتمامات الثقافية فى أوقات الفراغ » ، باريس ، معهد الجماليات « تحت الطبع » .

ان طائفة كبيرة من الشـــباب ، والناس الأكبر سنا ، من موســـيقيين ونقاد متخصصين ، أو من هواة الموسيقى العاديين ، ممن يرفضون موسيقى الكلاســيكيين ، وأحيانا باحتقار وعنف وعدوانية ـ وهم الذين يشكلون الجناح التقدمي المتحمس في المهرجانات الموسيقية ـ يقولون (وهو تعليق سمعته مرارا وبعبارات مختلفة) : « انهم لا يحسون الموسيقى الكلاسيكية » ، وانها تمثل في نظرهم عصرا انقضى • وهم يلقون هذا الحكم ويقررونه في ثقة توحي بنوع من « التفلسف الاجتماعي » الذي يعيد تمثل الموسيقى في اطار تاريخي ، وهم ينكرون على الموسيقى صفتها التي اعترف بها كل هؤلاء الفنانين ، من انها « علم صوتي بحت » ، منعزل عن الزمن وقائم بذاته • وأود هنا ـ تجنبا للاستطراد في هذه المناقشة الجانبية التي لاتمس موضوعنا مباشرة ـ ان أعيد للاذهان حجة قديمة تتردد دائما وهي « اننا نريد شيئا آخر ، نريد موسيقى لعصرنا » ، وهذه الحجة يســـوقها أنصـــار الأبحاث التجـــريبية الجـــديدة في الموسيقى ، ويسوقها أنصار الموسيقى الدارجة ، « البوب » على حد سواء •

وربما كانت الموسيقى « التقليدية » (وخاصـــة الموسيقى الرومانتيكية التي تشمل فاجنر وبرامز وحتى شتراوس) ، مرتبطة فعلا بفترة او بعصر انقضى ، حـــين كانت الاعمال الموسيقية تقدم لعشاق الموسيقى ملاذا او ملجأ منعزلا يحتمون به بعيدا عن عالم يصبح أقل « طبيعية » وأكثر صناعية « تكنيكية » يوما عن يوم • وفي ضوء التفسير الثالث الذي سأورده هنا لا شك ان الكثيرين من الناشـــئة اليوم ، وربما بالأمس أيضا ، يعبرون عن الضيق الذي يستشعرونه ازاء هذا الملاذ او الملجأ العاطفي، فيرفضون تلك الراحة والسهولة التي ترتبط به ، ولذلك اتجهوا الى ابحاث الموسيقى الجديدة ، لما لها من مغزى في نظرهم ، حتى وان كانت تبدو مضطربة أو مشوشـــة أحيانا • وتدعيما لهذا الافتراض يجـــدر ملاحظة ان هنـــاك عاملا واحـــدا يبـــدو مشتركا بين تيارات الابداع الموسيقى اليوم ، على الرغم مما بينها احيانا من اختلافات جوهرية ، وهناك عدة امارات تدل عليه ، الا وهو رد الفعل ضد التشـــبيهية (او التجسيم) في الموسيقى •

وبعد كل ما ذكرناه هنا ، فعلينا مع ذلك ، الا نغالى في تقدير مـــدى ظاهرة « الاستهلاك » او الرفض التام « للموسيقى الكلاسيكية » اذ اننا لانصادفها الا في بيئات محدودة اليوم ، فبين سكان المجتمعات الصناعية ، وبين جماهير الذين ابتعدوا ـ كما رأينا ـ عن الموسيقى « العظيمة » ، مازالت هناك رقعة واســـعة من الأرض الموسيقية البكر التي مازالت في حاجة الى استصلاح •

واود ان اشير ، فيما يختص بهذه المناطق البكر التي لم تستكشف بعد ، الى ثغرة هامة في البحث الخاص حول « مواقف » الفئات الاجتماعية والمستويات المهنية المتباينة

فى مجال الموسيقى ، الا وهى غياب المعلومات الاحصائية عن القدرة الطبيعية على ضبط نغمة ، وهى التى تسمى عادة « الاذن الموسيقية » ٠

وتبدو هذه القدرة اوسع انتشارا مما نقدر بصفة عامة ، وهو مالاحظته بنفسى من خلال خبرتى الطويلة فى بحث اجتماعيات العمل ، حيث اتيحت لى فرص عـديدة لملاحظة ذلك عند العمال الذين يشتغلون فى الهواء الطلق ، كالعمال فى مواقع البناء أو عمال انشاء الطرقات او فى الترسانات البحرية او الكبارى وما الى ذلك ، ولانغفل فى هذا المجال النقاشين وبنائى أسطح المنازل ، ممن يبدو ان حب الغناء صـفة تقليدية عندهم ، ومن مميزات المهنة ٠ ولست وحدى الشخص الذى لاحظ ان العمال كثيرا جدا مايغنون او يصفرون اغانى بل الحانا من اوبرات ، وبنغمات صحيحة تماما ، وهذه الصفة الموسيقية يمكن ان تنمى وان تدعم عند الاطفال بوسائل متعددة من التعريف الايجابى بالموسيقى ومن التربية الموسيقية ٠

رابعـا :

نخرج من هذه المجموعة من الحقائق والتعليقات بانه من المستحيل النهوض بدور الموسيقى ومكانها فى مجتمع صناعى الا عن طريق النهوض بتعليم الموسيقى فى المدارس الابتدائية بل فى دور الحضانة أيضا ٠

ففى أثناء الحملة القومية للدعوة للموسـيقى ، وهى الحملة التى نظمها رينيه نيكولى سنة ١٩٦١ بعنوان « فلسفة الموسيقى » ، لاحظ جاك شابيه ان الرجل الفرنسى العادى الذى أصبح أقل تحمسا لأداء الموسيقى عما كان من قبل ، قد وجـد نفسـه اليوم مطالبا بالحاح وفى كل مكان بان يسمع الموسيقى (وربما أضفنا أنه يسمعها رغم أنفه فى بعض الأحيان) ٠ وفى هـذه السلسـلة من الاذاعات لفت برنار جافوتى الأنظار الى حقيقة انه « كلما ازداد تعقد الموسيقى اشـتدت حاجتنا الى الدخول فى صميمها للتوصل الى الاستمتاع بها ، وقل عدد الناس المهيئين لفهمها » ٠

ومن هنا نشأت الحاجة الى امداد النشء بالوسائل التى تهيء لهم الفهم والاختيار امام هذا الحشد الهائل من الرسائل الصوتية ، وذلك من خلال التربية الموسيقية ٠ ولا بد للدولة ان تقدم من خلال شبكة منشآتها العديدة تعليما وتربية موسيقية مركزة وبشكل متصاعد ، يمثل جزءا من التربية العامة ، على ان يؤخذ فى الاعتبار ان هذه التربية انما تهدف لاعداد النشء لمعرفة وفهم عام للأعمال الموسيقية كلها ، ولكن دون فرض اى مدرسة فكرية معينة او اى نظام من القيم الخاصة ، بل المقصود من هذا نشر الذوق الموسيقى عند أكبر عدد مستطاع من الأفراد ، وهذا يشمل بطبيعة الحال الاهتمام

بالموسيقى الجديدة (وهو هدف واسع جدا) ، كما يشمل وضع الآلات الموسـيقية الشائعة فى متناول الناس ، طبقا لاستعداداتهم وقدراتهم ٠

ومن اجل هذا فلابد اولا من خلق مدرسين اكفاء (فى التربية الموسيقية) مشبعين بالاحساس القوى برسالتهم ، ولديهم القدرة على العمل فى المعاهد التربوية والمدارس على اختلاف مستوياتها ٠ ولا شك ان وضع نظام دقيق وكامل التجهيز ، من المدارس الموسيقية والمدارس الموسيقية الثانوية ، والمعلمين والعازفين والمؤلفين ، مع الارتفاع بدراساتهم الموسيقية وبمستوى تعليمهم العام ، كل هذا سـيكون خطوة هامة نحو هذا الهـدف ٠

ومن الاهمية بمكان ان تشجع الدولة وتعين معاهد الهواية الموسيقية ماليا ، وهى التى تتولى تدريب الناس على الموسيقى لشـغل أوقات فراغهم ، وذلك اسـتجابة لاحتياجات هذا الجمهور المتزايد العدد ٠ وأول خطوة فى هذا السبيل هى وضع نظام يجعل دخول حفلات الكونسير ميسرا لذوى الدخل المحدود ، بحيث تغطى الحفلات المنطقة بأكملها وتصل الى كل انحائها ٠ ولى ملاحظة عابرة هنا ، فمن المؤسف حقا ان المهرجانات الموسـيقية الدولية – التى يتجمع لها هـذا الحشـد من العـازفين « الصوليت » العظام وقادة الاركسترا – باهظة الأثمان لدرجة أنها لا تجذب الا جهورا خاصا من محبى الموسيقى المثقفين المتعالين الذين يطربون لأى بدعة ، كما يطربون لكل ما هو تقليدى ومألوف ٠ ومثل هذا الجمهور خطر لأنه على استعداد للتصـفيق لمن يناصرهم من الفنانين العاديين بقدر ما هو على استعداد للتصفيق للمجددين الأصلاء فى الوقت نفسه ٠

وعلاوة على حفلات الكونسير ، فلا بد بالطبع ان يزداد عدد مكتبات الاسطوانات الجيدة التجهيز ، وأن تنال برامج الاذاعة والتليفزيون الجيدة عناية ، وان تقدم فى الاوقات التى تعتبر « ذروة » الاستماع (وهو مالا يحدث فى التليفزيون الفرنسى فى الوقت الحاضر للأعمال الا نادرا) ، وعلى هذه الاذاعات نفسها ان تبين التسلسـل التاريخى للأعمال ، وان تقدم شروحا مبسطة (غير أكاديمية) وخالية من حذلقة بعض المتخصصين الذين يوصدون الأبواب فى وجوه مستمعيها بدلا من ان يفتحوها بسخاء ٠

وهنا يجب علينا ان نلخص مقالنا فى الختام فنقول :

ان التقدم التكنولوجى الذى طور الميكنة الذاتية من كل الجوانب باسـتخدام الحاسبات الالكترونية ، والضبط الالكترونى ، يميل فى الوقت نفسـه الى حرمان الانسان من الاتصال بذلك المجال الذى كان قبلا موطنه ومثـواه الطبيعى ، بايقاعه

البيولوجي القديم قدم الازل . وعلى العكس من ذلك فقد تحسنت الآلات تحسنا لاحدود له ، مما أدى الى خنق وكبت الكثير من أنشطتنا الثقافية ، وبذلك فرضت هذه الآلات نفسها كبديل لاتصالنا المادى الخصب مع العناصر الاولية . وهكذا فان التكنولوجيا تحرر الانسان بكل الطرق .

وازاء هذا التحول الرهيب ـ بما له من مغزى سلبى وايجابى لحياة الانسان ـ من الضرورى ان تظل الموسيقى دائما منطقة لاتستطيع التكنولوجية ان تحرر الانسان فيها ، لاكمبدع للموسيقى ولا كعازف يؤديها (١) .

وتؤمن بعض الابحاث المعاصرة فى الموسيقى (ولابد هنا من أن اكرر اننى لاعنى بهذا مجموع الانتاج الموجه الى خلق تعبير موسيقى جديد) انها ابتكار وتجديد حر ، وانها رد فعل صحى لما كان رواد الموسيقى يسمونه « عبادة الذات » أو « الفورات العاطفة » أو « التجسيمية المحدودة القاصرة » أو « اسطورة الانسان كمعيار يقاس به كل الكون » أو « موسيقى انسانية اكثر مما ينبغى » . والواقع ان هذه البحوث نفسها متأثرة بضغوط من البيئة التكنيكية ، كما انها متأثرة بالحركة الهائلة نحو امتهان الانسان كأنسان التى نشاهدها فى الفن والفكر المعاصر ماثلة بطرق شتى . وهذه الابحاث التجريبية ، سواء فى انتاجها الالكترونى ، والمتميكن ، وحتى فى الانتاج بالميكنة الذاتية ، انما تدل على ان الاغراء الهائل الذى يجتذب الفن نحو التجريدية قد دخل عالم الموسيقى (وحتى فى تلك الموسيقى التى يصفونها من أصوات محددة « كونكريت ») ، كما ان الموسيقى الالجوريتمية وأشباهها (التى تدير ظهرها تماما للاحساس والوجدان والانفعال ، ولا تؤمن بالتدوين الموسيقى وتدعى عدم الاكتراث بتقديم أصوات لها قابلية لأن تسمعها الاذن ، وكل ذلك من أجل تسجيل أصوات « ثورية » ناتجة عن أفانين ، غير مسجلة ، فى التأليف الموسيقى) تبرز الاتجاه الى احتقار الانسان والاستغناء عنه حتى كمستمع للموسيقى .

ومع ذلك فمهما بلغت الحاجة الى الجرأة والاقدام فى سبيل خلق اساليب ووسائل جديدة فى التعبير الموسيقى ، فان هناك حاجة بل ضرورة مماثلة لأن تظل الموسيقى نفسها شيئا انسانيا ، وخاصة فيما يتصل بالدور الذى يقوم به مبدعوها ومؤدوها ، بل فى الاندماج الكلى (قلبا وروحا) فى الموسيقى من جانب من يستمعون حقيقة اليها . ولا بد ان تظل الموسيقى مرفأ او جزيرة للانسانية ، وسط

---

(١) جدير بالذكر هنا أن هناك اتجاها واحدا ، يعمل فى حركة مضادة لتلك التى وصفناها هنا ، وهو اتجاه يميل الى تجسيم دور المؤدى والاضافة الى مسئوليته الفنية ، ويتجلى هذا الاتجاه فى تبنى بعض المؤلفين لطرق غير محددة فى التدوين الموسيقى ، وبذلك يتحولون الى جماليات العمل الفنى غير المكتمل .

هذا السيل الجارف من الآلية والآلات التى تسير نفسها بنفسها (الميكنة الذاتية) تلك التى انساقت اليها المجتمعات الصناعية فى تيار عريض اصبح مسرحا للمعركة القائمة بين « الانسان » وبين تلك الاشياء التى انتجتها عبقريته ٠

ويشهد على ذلك جورج انسكو فى المجموعة التى جمعتها منظمة الشباب الموسيقى الفرنسية ، فى عيدها العشرين ، وهو يشيد فيها « بالرسالة الخلقية والاجتماعية الرفيعة لفن الموسيقى » ٠ وتتجلى لنا « هذه الرسالة » بكل جلالها فى مواجهة فقدان التوازن (الذى تبرز مظاهره التعسة بطرق شتى اليوم) بين القوى المذهلة التى خلعتها التكنولوجيا الصناعية على الانسان من جانب ، وبين المصادر الخلقية المحدودة المتاحة له للتحكم بها فى تلك القوى ، وليضفى عليها صفة انسانية ٠ والموسيقى ــ طبقا لتعريف يوهودى مينوهين البارع ــ هى أكثر الفنون التصاقا بالانسان ، وهى فى الوقت نفسه اكثرها عمومية ٠ وهى من اكثر القوى الروحية حيوية ، واقدرها على تخطى كل الأفكار وكل الحواجز ، وهى بامكانياتها اللانهائية ، قوة قادرة تماما على معاونة الانسان على ان يستعيد نفسه ، وعلى ان يحمى وقت فراغه ويثريه ويحرره من كل القيود ، ومن كل ذلك الهزر المتعفن الذى يضيع فيه وقته الذى « تفرغ » من العمل ٠ والموسيقى احدى القوى القادرة ، أكثر من أى شيء آخر ، على ان تعين الانسان فى التغلب على « فقدان التوازن » ، وهو الذى يحمل الموسيقى نفسها كل أماراته ٠

ان الموسيقى فى عالم اليوم ، شرقا وغربا على السواء ، يجب ان تكون من العناصر الأساسية للغذاء الذى تقدمه الدولة للنشء ، لتمكنهم من ان يشقوا طريقهم ، وان يبتكروا لأنفسهم عملهم ، كبشر ، وان يتموا طاقاتهم ، وان يزدهروا فى حضارة تكنيكية زاخرة بالأخطار المحدقة ، وان كانت فى الوقت نفسه تحمل تباشير مستقبل عظيم مشرق ٠

الكاتب : جـــورج فريدمان

ولد فى باريس عام ١٩٠٢

تخرج فى مدرسة المعلمين العليا عام ١٩٢٣

حصل على درجة الاجريجيه فى الفلسفة عام ١٩٢٦

عين استاذا فى معهد الفنون والصنائع القومى عـام ١٩٤٦ .

منذ ١٩٤٨ أصبح مديرا للمدرسة التطبيقية للدراسات العليا « بالسوربون »

من بين هيئة تحرير « الانال »

له مؤلفات عديدة منها ازمة التقدم ١٩٣٦ ، الى اين يتجه العمل الانسانى عام ١٩٥٠ ، مشـــاكل امريكا اللاتينية أول وثان عام ١٩٥٩ و ١٩٦١ ، القـــوة والحكمة ١٩٧٠

المترجمـة : الدكتـورة سـمحة الخـولى

استاذة التاريخ والتحليل الموسيقى بالمعهد العـالى للموسيقى . مستشارة الموسيقى بوزارة الثقافة . أمينة عامة لمجمع الموسيقى العربى التابع لجامعة الدول العـــربية . عضوة مجلس اكاديمية الفنـــون ، وعضوة لجنة الموسيقى بالمجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب .

من مؤلفاتها كتـــاب التربية الموسيقية عـام ١٩٥٨ بالاشتراك مع السيدة عائشة صبرى

ومن مترجماتها : تراث الموسيقى عام ١٩٦٤ ، والتاليف الموسيقى عام ١٩٦٥ .

السينما أو الفن السابع

بقلم • يرجى توبيلتز

ترجمة • أحمد الحضرى

المقال فى كلمات

يتحدث هذا المقال الشائق عن السينما التى يطلقون عليها اسم الفن السابع أو الاله العاشر ، هذا الاختراع المدهش الذى حقق حلما طالما راود كبار الفنانين فى عمل يجمع بين الموسيقى والتصوير والرقص . وكان على القرن العشرين أن يشهد تحقيق هذا الحلم فى هذا الفن الجديد الذى يختلف اختلافا بينا عن فن العصور السابقة فى كونه يجمع فى تركيب متكامل وكل لا ينفصل التصوير مع الفن الدرامى ، والموسيقى مع النحت ، والعمارة مع الرقص ، والصورة المرئية مع الكلمة . وقد اخذ الفيلم يحل محل الأعمال التقليدية لفروع الفن الاخرى مثل الادب والمسرح والفنون التشكيلية وغيرها • وبفضل الفيلم بدأت الفروق بين منتجات الفنون التقليدية وبين الواقع فى الزوال ، كما بدأت الحدود بين الأنواع المختلفة من هذا الفن فى الاختفاء • ويتناول المقال مشاكل التاليف من حيث وحدتها وتعددها مبينا ان الطابع السائد فى فنون التسلية ــ المسرح والسينما والاذاعة ــ هو تعدد المؤلفين

على خلاف الأدب والتصوير والموسيقى التى يكون مؤلف العمل فيها واحدا . والتعرف على المؤلف فى أغلب الحالات لا أهمية له بالنسبة للمتفرج أو المستمع . وفيما يتعلق بفنون التسلية التى يتعدد فيها مبدعو العمل ينتقى المتفرج واحدا منهم يبدو له ان دوره أكثر أهمية ، كثيرا ما يكون الممثل الذى يؤدى الدور الرئيسى .

وفى حديث الكاتب عن منظم العرض يخبرنا أن اختيار المنتج أو المخرج باعتباره مبدع العرض كله أمر جديد نسبيا . وفى النظام السائد فى الولايات المتحدة وغرب أوربا نجد أن الذى يقوم بدور منظم العرض السينمائى احد ثلاثة : المنتج أو المخرج أو الممثل ، خصوصا ذلك النوع من الممثلين المعروف باسم النجم . أما فى الاتحاد السوفيتى والدول التى تم فيها تأميم صناعة السينما بعد عام ١٩٤٥ فنجد ان المخرج احتفظ لنفسه بدور المبدع الرئيسى للفيلم . وقد أدى الانتشار الواسع للتليفزيون الى احداث تغييرات اساسية فى السينما الحديثة . اما من حيث الاخراج فالمخرج مازال هو المبدع فى البرامج ذات الطابع المسرحى التى يقل ظهورها على الشاشة الصغيرة . اما المسلسلات التليفزيونية فيصعب معرفة المسئول عن الابداع فيها . وقد اسهم التليفزيون فى خلق نوع جديد من المؤلف ـ منظم العرض ـ هو مضيف البرامج . والقاعدة فيما يتعلق بفنون التسلية وخاصة فى مجال الفيلم والتليفزيون هى تعدد المؤلفين أو المبدعين فى العمل الواحد . أما مسألة التعرف على المؤلف أو الفنان المسئول فقد فقدت كل أهميتها تقريبا بالنسبة لجمهور المتفرجين الذين اعتادوا مشاهدة الأفلام الجماهيرية .

١ ـ مشكلة الحد الفاصل :

لقد كانت مشكلة تعريف الفن ، وتقسيمه الى أنواع ، مشكلة جادة دائما بالنسبة للباحثين فى النظريات ولرجال علم الجمال . ويبحث البروفيسور فلاديسلاف تاتاركيفيتش فى مؤلفه الكبير المسمى « مفهوم الفن فى الماضى وفى الحاضر » ، فى أصول مفهوم الفن والتعديلات المتتابعة التى مر بها منذ العصور القديمة الى اليوم .

وعند الاغريق والرومان ، والغرب كله في العصور الوسطى ، كان الفن يعتبر اما حرفة أو علما . وكان النوع الثانى ، المعروف باسم « الفنون الحرة » يضم علم النحو والبيان أو الهندسة ، الى جانب الموسيقى التى أصبحت ما نسميه اليوم موزيكولوجى أو علم الموسيقى . أما النوع الآخر وهو « الفنون المبتذلة » فله طابع عملى أكثر من الثانى ، ويضم الزراعة والطب والعمارة الى جانب عدة موضوعات أخرى . وفى القرن الثانى عشر احتسب الفيلسوف هيو من سانت فيكتور فرعا جديدا سماه « تياتريكا » ضمن « الفنون المبتذلة » السبعة . ويخبرنا البروفيسور تاتاركيفيتش انه لا يضم المسرح فقط ، بل يضم بصفة عامة فن تسلية الجماهير ، اى الألعاب الرياضية والمسابقات والعاب السيرك . وكان الشعر يندرج تحت عنوان الفلسفة .

وخلال عصر النهضة تمت عدة تعديلات اساسية فى هذا التصنيف ، فلم تعد « الفنون المبتذلة » تعرف على انها فنون . واتفق الباحثون فى النظريات على أن تقتصر صفة الخلق الفنى على « الفنون الحرة » . وتم تقديم مصطلحات جديدة ونظام جديد لقائمة الفنون . واقترح مارسيليو فيتشينو ، مدير الأكاديمية الأفلاطونية ، فى نهاية القرن الخامس عشر ، أن يدخل الشعر والتصوير والعمارة والموسيقى والغناء ضمن الفنون الحرة الى جانب النحو والبيان . وكان فيتشينو يرى أن الموسيقى هى الأكثر اهمية ، وان لم يستخدم هذه الصفة بالذات ، الا انه قد لوحظ أنه يعتبر فنون الموسيقى أرافع منزلة من سواها . وبعد مرور قرنين من الزمان أكد كلود فرانسوا منستيير ، المؤرخ والباحث فى نظريات الفن الفرنسى ، أن كل الفنون الحرة « تعمل من خلال الصورة » . وفى القرن السابع عشر أوجد فرانسوا بلوندل ، فى دراسته الطويلة عن العمارة ، نظاما كاملا لتصنيف الفنون النبيلة ، أو الفنون الجميلة ، ضمنه العمارة والشعر والبيان والدراما والتصوير والنحت والموسيقى والرقص .

واستمر تعبير « الفنون الجميلة » حتى نهاية القرن التاسع عشر ، ومازلنا نجد حتى اليوم أن المتمسكين بالتقاليد يميلون الى اعتبار أن مفاهيم الفن والجمال متلازمة لا تنفصل . ويحدد لالاند فى كتابه « معجم الفلسفة » تعريف الفن بانه « أى نتاج للجمال من خلال أعمال كائن واع » . فى حين يتحدث رونز فى « قاموس الفلسفة » عن « فنون تعتمد مبادئها على الجمال » . ويقول البروفيسور تاتاركيفيتش فى نهاية مؤلفه : « ان الفن فى عصرنا هذا ، ابتداء من الدادا وفترات السيريالية ، لم يعد يتفق مع التعريف القديم إلى بعض اتجاهاته . آن الباحثين المعاصرين فى النظريات ، أو على الأقل من يرفض منهم أن يتجاهل أهم اتجاهات الفن المعاصر ، يجدون أنفسهم مضطرين لعدم قبول ذلك التعريف . وعلى هذا يجب علينا لكي نحدد مفهوم الفن ، اما أن نزيد من فكرتنا العامة عن الجمال ، أو أن تحل محلها

شيئا آخر اكثر ملاءمة . ما هو هذا الشيء ؟ لا يوجد حاليا اتفاق حول هذه النقطة ، بل هناك عدة أفكار فقط » .

وهكذا ينتهى هذا السفر بعلامة استفهام . ولم يعد مفهوم الفن كافيا من حيث الترتيب والتوافق . اذ ظهرت أخيرا أشكال معينة من الفن ليس لها مكان فى القائمة السابقة . ومن يدرى ، فقد ينتهى بنا الأمر أن نقبل من جديد فى عائلة الفن كل ما سبق أن ابعد عنها بازدراء فى عصر النهضة ، مثل « الفنون المبتذلة » . ان « تياتريكا » ــ اى شكل من التسلية ــ لا تشمل اليوم الترفيه عن الجماهير والسيرك فحسب ، بل تشمل أيضا وسائل التعبير الجماهيرية مثل الاذاعة والسينما والتليفزيون . لقد صحبته القرن العشرين تغييرات جوهرية ، خصوصا منذ انتشر فن السينما الجديد ، المعروف باسم « الفن السابع » أو « الاله العاشر » ، فى جميع أنحاء العالم .

السينما وتركيب الفنون :

لا جديد هناك فى الحلم بهذا الفن المركب ، الذى يستخدم وسائل التعبير الخاصة بكل النظم الفنية التقليدية . وفى نهاية حياة جوته ، فى أحد احاديثه مع أيكرمان ، تغنى جوته بمديح المسرح كفن مركب مصطنع . قال عنه : « لقد استلقينا فى مقاعدنا مرتاحين كالملوك ، وأخذت تنكشف أمام أعيننا صور حية تقدم لأذهاننا وحواسنا كل ما يمكن أن نتمناه من متعة . شعر وتصوير وغناء وموسيقى وفن درامى . هناك كل شيء . وعندما يحدث فى أحد الايام أن تجتمع كل هذه الأشكال الفنية مع كل سحر الشباب والجمال لتحقيق متعتنا ، فان ذلك سيكون مهرجانا ووقتا بهيجا لا يجارى » .

وكتب لامارتين فى مقدمة « جوسلين » (١٨٤٠) : « ... ان ارى يوما افكارى المكتوبة فى تصوير أو حفر ، أن أرى ابتكارات مخيلتى مجسدة فى رسم شاعرى ، وبهذا تنتشر أمام أعين الذين لا يقرأون ، أن يصبح أحد ابتكارات عقلى متداولا على نطاق واسع فى دنيا الحواس » .

أما ريتشارد فاجنر فى أفكاره عن فن المستقبل فقد جمع بين المسرح والموسيقى كنقطة انطلاق خاصة به ، نفس طريقة الدراما الاغريقية القديمة التى كانت فنا عالميا وفريدا فى الوقت نفسه . كما حلم الموسيقار الروسى سكريابين بفن « عالمى » يجمع بين الموسيقى والتصوير والشعر والرقص .

وكان على القرن العشرين أن يشهد تحقيق هذه الاحلام . وهكذا رأى سيرجى أيزنشتاين الفن الجديد جديرا بهذا العصر الجديد من تاريخ البشرية : « لا يمكن

مقارنة هذا الفن بفن العصور السابقة ، حتى ولو فى مظهره الخارجى . وليس الأمر عبارة عن موسيقى جديدة ضد موسيقى تقليدية ، أو تصويرا يحاول أن يحل محل تصوير العام السابق ، أو مسرحا يحل محل مسرح الماضى ، ولا فنا دراميا أو نحتا أو رقصا يتنافس مع رقص او نحت أو فن درامى من الأيام السابقة ، ولكنه شكل جديد ومدهش من الفن يجمع فى تركيب اصطناعى كامل ، وفى كل لا ينفصل ، التصوير مع الفن الدرامى ، والموسيقى مع النحت ، والعمارة مع الرقص ، والمنظر الخلفى مع الانسان ،والصورة المرئية مع الكلمة » .

ان أعظم نجاح احرزه العلم مع الجماليات عبر التاريخ هو نشر الوعى بهذا المركب الجديد ، بهذه الوحدة المتناسقة من الفنون التى لم يسبق لها وجود .

هذا الفن يعرف بالفيلم .

ولنحاول الآن ان نحلل الصفة المركبة لفن السينما خلال السنوات الثلاثين على الأقل التى مرت منذ ان كتب أيزنشتاين هذه الكلمات ، ادخل بعض معارضى السينما المصطنعة ، من امثال أندريه بازان أو سيجفريد كراكاور ، عنصرا جديدا فى هذا المجال ، اذ يبدو الآن انه من الأصوب أن لا نعتبر أن هذا « المصطنع » مزيج من الفنون أو خلاصة الفنون ، بل الأصوب أن نعتبره الوجه المزدوج للاله يانوس الخاص بالفيلم . ويمكن للفيلم ان يكون قصة أو تراقبها مسرحيا أو مقطوعة موسيقية أو عملا مرئيا أو نحتا ، والأمر يتوقف على الزاوية التى ينظر المرء منها الى الفيلم .

والفيلم فى شكله الذى اعتدناه أكثر من سواه – اى الفيلم الروائى – استمرار لفن سرد القصص ، الذى امتد منذ قرون مضت . فخلال مئات السنين كانت القصص أولا تقال بالفم ، ثم صارت وسيلتها الكتابة والقراءة ، حتى أصبحت الآن فى شكل صور متحركة ناطقة على شاشة السينما والتليفزيون . « لقد دخلنا عصر الصورة » ، كانت هذه هى صيحة آبل جانس عندما أعلن ميلاد الأدب المرئى .

ويعتبر سرد القصص سينمائيا من انواع التسلية ، وان كان اساسه أدبيا . فالجمهور هنا لا يتكون من قراء ، بل من متفرجين يراقبون الشخصيات وهى تمثل . والفعل الماضى فى العمل الأدبى يصبح فعلا حاضرا فى المسرح . ومهما كانت مساحة خشبة المسرح فان العرض هنا له صفة العرض الجماهيرى .

وكان الناقد الفرنسى الكسندر أرنو محقا عندما قال عن العروض السينمائية الاولى فى العقد الثالث الى هذا القرن : « كنا نواجه عرضا ، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى حقيقى ، المعنى الذى فهمه الافريق ورجال القرون الوسطى » . أما ايلى فور فقد أضاف : « أنه مثل المسرح ، ولكنه أيضا مثل الرقص والعاب الرياضة والمواكب والتسلية الجامعة يتخللها ظهور الممثلين » .

وعلى هذا فالفيلم عبارة عن سرد أدبى وعرض ضخم فى الوقت نفسه ، وبما انه يعتمد على اللغة المرئية فانه يتبع الفنون التشكيلية ، وله — على عكس التسلية المسرحية — صفة البقاء وعدم التغير ، مثل الصورة أو التمثال . وقال ايلى فور : « ان تكوين الفيلم ثابت ومحدد ، وعندما يتم تحديده فانه لايتغير عن ذلك أبـــدا ، وهذا مما يكسبه صفه لا تتصف بها الا الفنون التشكيليلة وحدها » .

وكانت الأفلام منذ بدايتها الأولى مصحوبة دائما بالموسيقى . ما هو بالضبط دور الموسيقى فى خلق العمل السينمائى ؟ ان المخرج الايطالى أليساندرو بلاسيتى يقول : « يخضع كل شىء فى السينما لقوانين الايقاع والجهارة والدرجة ، وهى عينها قوانين الانسجام والتوافق (الهارمونى) وبالتالى قوانين الموسيقى » . أى أن تكوين العمل السينمائى تحكمه الموسيقى . وهناك تحليل أكثر شمولا لدور الموسيقى فى الأفلام قدمه الموسيقار الايطالى أنتونيو فيريتى : « ان الموسيقى تغرس الحيـــاة والأصوات داخل التصوير ، والموسيقى هى التى تبرز مواقف معينة وتزيد من وقعها ، والموسيقى هى التى تخلق جوا من الرضا والطمأنينة أو جوا مؤســـيا ، والموسيقى هى التى توقظ الذكريات والرغبة فى الرجوع الى الماضى الذى يربط بين الأحـداث المختلفة ، والموسيقى هى التى تلفت الأذهان الى وجود نغمة سائدة أو حدث ما ، فى حين تعرض علينا الصورة شيئا آخر ، فالموسيقى هى التى تعبر عن أفكار شخص صامت ، وهى التى تترجم دوامة أفكاره » .

ويمكننا تلخيص ما سبق ذكره فيما يلى : لقد ترك كل فرع من فروع الفنون التقليدية بصماته على الفيلم ، كما أسهم فى تحـديد قواعد تكوينه . فالى جانب الرسم التقليدى هناك الرسم السينمائى على الشاشة ، والى جانب الأدب المكتوب هناك الأدب المرئى والمســموع ، والى جانب العـرض المسرحى هنـاك العرض على الشاشة ، وأخيرا الى جانب الموسيقى التقليدية هناك موسيقى تحكم تركيب العمل السينمائى . ان الحدود الفاصلة التى كانت فيما مضى تفصل بين أحد اشكال الفن وشكل آخر آخذ الآن فى الزوال بل فى الاختفاء تماما . و مع هذا فان أهم التعديلات وأكثرها عمقا ، التى مرت بموقفنا الحديث من الفن ، لاتعتمد على مدى اسهام احد الفنـــون التقليدية أو الآخر فى الخلق السينمائى ، بل تعـود الى غزو « الواقع » لعالم الفن ، بحيث لم يصبح فقط هو مادته الأولية ، بل أيضا وسيلته فى التعبير .

الفن والواقع :

يذكر و . ساندبرج ، و . هـ . ج . س . جاف فى كتابهما « رواد الفن الحديث فى متحف مدينة امستردام » ان كل لوحة تصوير حتى نهاية القرن التاسع عشر كانت وثيقة الى جانب كونها رسالة تحمل حقائق واقعية محددة . ولقد تسبب اختراع

التصوير الفوتوغرافى والفيلم فى توقف الفنون التشكيلية عن مهمة التسجيل والأخبار . لقد حصل الانسان أخيرا على وسيلة جديدة لتسجيل الواقع وتخليده .

ويوضح و. ساندبرج ، و: هـ.ج.س. جاف أهمية السينما كوسيلة لتسجيل الواقع ، وكيف انها حلت محل لوحات التصوير فى هذه المهمة . ويتعرض آرثر هاوزر فى كتابه « فلسفة تاريخ الفن » لهذه الظاهرة ولكن من وجهة نظر اخرى . يقول : « الفيلم هو الفن الوحيد الذى يستخدم شرائح خاما من الواقع على حقيقتها دون أى اخفاء » . الا انه من الخطأ أن ننسب الى السينما وحدها الاستفادة من شرائح الواقع فى انتاج فنى . يجب ان لا نقلل من اهمية دور لوحات لصق القصاصات (كولاج) التى قدمها براك وبيكاسو ، ولا تجربة الفنان المستقبلى بوتشيونى ، عندما أدخل اطار نافذة ضمن أحد تماثيله عام ١٩١١ . كما اتخذت خطوة أخرى فى الاتجاه نفسه بفضل انصار « البيئة » ، أى ترتيب الحيز بعناصر جاهزة مأخوذة من الواقع . ويمكننا هنا أن نذكر ميرزباو للفنان كورت شفيتر ، أو ترتيب المناظر الداخليـة .

ويرتبط مفهوم « البيئة » بتحرير الفن من قيوده التقليدية . فالصورة تترك اطارها والتمثال ينزل عن قاعدته . لقد استخدم كورت شفيتر فضلات الاخشاب لاقامة الأعمدة التى تملأ منزله من الداخل . أما الكساندر كالدر فقد اخترع شكلا فراغيا جديدا تماما عندما توصل الى « المتحركات » التى تربط الزمان مع الحيز . و « المتحركات » عبارة عن أحجام مختلفة فى حركة متغيرة لا تتوقف ، انها مركب مصطنع من الحركة التشكيلية والرقص . وفى مجال الموسيقى اخترع الفنان المستقبلى روسولو « الضوضائية » (موسيقى الضوضاء) . وفى عام ١٩١٤ أقام روسولو عدة حفلات موسيقية فى لندن وميلانو قدم فيها آلة موسيقية صنعها بنفسه وسماها « انتوناروموری » أو جهاز الضوضاء . وليس الـ « بوب أرت » (الفن الشعبى) والموسيقى « الملموسة » فى أيامنا هذه الا تهذيبا خفيفا واستمرارا لنظريات تلك التجارب التى خاضها الفنانون المستقبليون والداديون فى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى .

وثلى ذلك مرحلتان فى التطور الحديث للفن هما : تقدم الاتصال الجماهيرى بكل ما يتبعه من وسائل فنية للانتاج والارسال ، واختفاء الحد الفاصل بين العمل الخلاق وعملية الخلق نفسها . ولقد نتجت عدة آثار عن توفر النسخ من الأعمال الفنية ، من أهم هذه الآثار تضييق وتقوية اتصالنا المباشر بالمنتجات الفنية . اننا « غارقون » بصفة مستمرة تحت وابل من الصور التليفزيونية والسينمائية واعلانات الحوائط والرسوم الهزلية فى الصحف والمجلات . وفى مجال السمعيات فان أجهزة الراديو والاسطوانات ومكبرات الصوت العامة وشرائط التسجيل وصناديق الاسطوانات والأغانى وأجهزة التليفزيون طبعا ، كلها تصم الآذان . هذا الصيل المنهمر

من المرئيات والسمعيات لا يتيح فرصة للاستعداد الذهنى ولا للتفكير . ان المرء الآن يقرأ الكتاب وهو يختلس النظر الى شاشة التليفزيون ، أو يصغى الى صوت شريط التسجيل الذى يتسلل اليه من الحجرة المجاورة . فى مثل هذه الحالة ليس أمام الحد الفاصل بين الفنون المختلفة الا أن ينسحب من الميدان تدريجا .

ويهمنا هنا أيضا موضوع زوال الحدود بين عملية الخلق ونتيجتها أى العمل الفنى . كانت فنون التسلية فى الماضى هى الوحيدة التى يشاهد فيها المتفرج الممثل وهو يخلق الشخصية المطلوبة ، ولكن مبدأ متابعة النص المقدس المسرحية كان ينفذ بكل دقة ، فيما عدا بعض حالات « كوميديا الفن » . أما « ما يحدث » اليوم فلا يعوقه نص ، ولا يعوقه بناء متين للعرض ، ولا يعوقه مبدأ أن « الممثل يؤدى دوره » ، وهذه هى النقطة الرئيسية . لقد كانت تجارب الرسامين اكثر اثارة للاهتمام ، لأنها كانت اكثر جراة . وفى سنة ١٩٥٩ نشرت مجلة « أخبار الفنون » بيانا كتبه فنان تجريدى تحت اسم مستعار هو « ووكس » ، قال فيه من بين ما قال : « فى رأيى ان الرسام الذى يدبن بمبدأ التلقائية الفنية ينقسم الى شخصين عندما يرسم ، هناك رسامان داخله ، أحدهما يريد أن يمثل والآخر يريد ان يخلق شيئا . وهذا هو السبب فى ان الهدف الرئيسى للوحة لا يمكن تحقيقه . وكنتيجة لهذا ينحصر الغرض من الرسم فى عملية الرسم نفسها ، اذ لا يمكننا أن نطالب المتفرج بأن يكتفى بمشاهدة اللوحة ، بل علينا أن نعرض عليه أيضا مشهد رسم اللوحة » ، ويتفق مع آراء « ووكس » ما فعله هنرى‌جورج كلوزو قبل ذلك بثلاث سنوات ، عندما قدم لنا فيلمه « سر بيكاسو » ، الذى سحر المتفرج بأنه لم يكتف بعرض العمل الفنى فى صورته النهائية ، ولكنه عرض أيضا مشهد رسم اللوحة . ويبقى سؤال واحد : أى نوع من الفنون هذا ؟ هل هو السينما ، أم الرسم ، أم عرض يقدمه الرسام الممثل ؟

اربع مناطق للخلق السينمائى :

لم يعد الفيلم اليوم هو هذه الظاهرة المتجانسة التى كان عليها منذ عشرين سنة مضت ، ويقع بعض اللوم فى ذلك على الفن بصفة عامة حين الغى الفواصل والتعاريف التقليدية . لقد مر الفيلم فى الفترة من عام ١٩٥٢ الى ١٩٥٦ وتحت ضغط التليفزيون ، بعمليات متعددة من التفريق والتحطيم . ويمكننا اليوم ان نميز اربع مناطق للخلق السينمائى . نجد فى أقصى الطرفين أفلام الهواة وافلام الانتاج الضخم . وبين هذين الطرفين نجد الفيلم ذا الطموح الفنى وفيلم الارسال التليفزيونى العادى . ولنتحدث قليلا عن كل منها .

تخطو أفلام الهواة خطوات سريعة الى الأمام فى كل انحاء العالم ، ويعود الفضل فى ذلك الى البساطة البالغة لآلات التصوير السينمائى مقاس ٨ مم و ١٦ مم ، والى

بساطة عمليات تسجيل الصوت على الشريط المغناطيسى . ويوجد الآن فى الولايات المتحدة الأمريكية وحدها أكثر من ٨ ملايين من صانعى أفلام الهواة . ومن الناحية العملية يدخل اتجاه السينما الأمريكية الجديدة واتجاه السينما السرية (تحت الأرض) ضمن هذا النوع من الانتاج . ويستخدم السينمائى الهاوى آلة التصوير بالطريقة التى يستخدم بها الكاتب قلمه أو آلته الكاتبة والتى يستخدم بها الرسام ريشته . وتحمل الأفلام التى تتم بهذه الطريقة طابعا شخصيا ، ويمكن مقارنتها بالأشكال الجديدة من الشعر . لا أقصد الأشعار المكتوبة كما كان الأمر فى الماضى ، بل الأشعار السمعية المرئية التى تعبر عنها الصورة والصوت . وكثيرا ما تضم هذه الأفلام الضيقة المقاس عنصرا جديدا لشكل فنى عام ، مثل « الحدوث » .

وعلى النقيض من هذا توجد أفلام الانتاج الضخم ، التى تعرض على شاشات ضخمة بالسينما سكوب أو السينراما أو السير كاراما ومن أفلام مقاس ٧٠ مم . هنا يهدف المؤلف الى خلق جو مرئى مسموع ، الى خلق « بيئة » ، حول المتفرج ، الذى يجد نفسه محاصرا بعالم اصطناعى . ويصبح التأثير على المتفرج قويا جدا وكأنه يشترك فى الأحداث التى تدور على الشاشة فعلا . وعلى عكس أفلام الهواة التى يعبر الأفراد فيها عن انفسهم بطريقة شخصية بحتة نجد أن الأفلام الضخمة ، مثل فيلم « كليوباترة » أو « الحرب والسلام » ، عبارة عن أعمال جديدة متقنة تذكرنا بالعروض الجماهيرية الضخمة القديمة ، مثل المواكب الدينية والمواكب العسكرية الانجليزية « تاتو » وعروض السيرك الفخمة .

ويتم توزيع الأفلام الفنية خلال شبكة خاصة من دور السينما ، تعرف فى الولايات المتحدة باسم « دور الفن » وفى فرنسا باسم « سينما الفن والتجربة » وهذا النوع من الأفلام شبيه ، من حيث العرض نفسه ، بنوع العرض المسرحى المعروف فى المانيا باسم « عروض الحجرة » . وتوجه هذه الأفلام لجمهور خاص مهتم . والفيلم الفنى كما ينظر اليه المؤلف قريب الصلة بالرواية ، لا الرواية التقليدية ، بل هو معروف باسم « الرواية الجديدة » . واليكم ما قاله فى هذا المجال اثنان مشهوران من رواد الفيلم الفكرى الجديد ، هما الان رينيه وجان لوك جودار ، يقول الان رينيه : « انا شخصيا أؤمن بشكل جديد من السينما يشبه الرواية ،بدون القواعد العادية التى تحكمها . انى ارغب فى عمل افلام يمكن ان ينظر اليها المتفرج وكأنها تمثال ، ويمكن أن تكتب وكأنها أوبرا . عندما تقترب من تحفة برانكوزى « عجل البحر » ، فستجدها دائما ممتازة مهما كانت الزاوية التى تنظر اليها منها . انا احلم بالفيلم الذى لن يعرف أحد أى جزء منه هو البكرة الأولى » . ويقول جان لوك جودار : « ان السينما تزداد تشابها مع النحت والموسيقى . اى انها شىء محدد ومتين ، ومع ذلك له فى الوقت نفسه حركة ، وهذا أمر محير تماما » .

والمنطقة الرابعة هى الارسال التليفزيونى ، الذى يضم من المواد الفيلمية نسبة آخذة فى الزيادة . ونجد هنا كما هو الحال فى الأنواع الأخرى ، أن الحدود بين الفنون التقليدية فى طريقها الى الزوال . لقد اصبحت عروض المسرح او السينما التى يشاهدها متفرج التليفزيون على شاشته متماثلة تقريبا . كذلك نجد أن برامج الاخبار والترفيه قد ازدادت تشابها .

ما الدروس التى يمكن أن نستفيدها من هذا الموجز لموقف السينما اليوم ؟ أولا ، ان الفيلم قد بدأ يحل محل الأعمال التقليدية لفروع الفن الأخرى ، مثل الادب والمسرح والفنون التشكيلية وغيرها . ثانيا ، بدات الفروق بين منتجات الفنون التقليدية وبين أخبار الواقع فى الزوال ، بفضل الفيلم . واخيرا ، بدات الحدود بين الأنواع المختلفة من الفن الواحد فى الاختفاء ، لا بين الفنون المختلفة فحسب . ان فيلم ستانلى كوبريك ـ ٢٠٠١ : « أوديسا الفضاء » عبارة عن قصة بوليسية ، ودرس فى أرتياد الفضاء ، وأخيرا مناقشة فلسفية حول مستقبل الجنس البشرى . وهناك أيضا مشهد عبارة عن رسوم تجريدية فى حالة الحركة .

٢ ـ مشاكل التاليف والابداع :

ان الحالات الشائعة فى مجال الفنون والآداب هى التى يكون فيها :

١ ـ مؤلف العمل أو مبدعه شخصا واحدا .

٢ ـ أن يكون هناك عدة مؤلفين او مبدعين للعمل الواحد .

وتنطبق الحالة الأولى على الأدب والتصوير والموسيقى ، وتنطبق الحالة الثانية على فنون التسلية وهى المسرح والسينما والاذاعة ، كما تنطبق على الرقص والعمارة .

واذا ابتعدنا عن مشكلة وحدة أو تعدد المؤلفين ، يجب ان نذكر ضرورة التعرف على مؤلف العمل الفنى أو مبدعه سواء كان شخصا واحدا او اكثر . ان مؤلف الكتاب او خالق اللوحة أو اللحن الموسيقى شخص معروف ، وهى الحالة الأولى المذكورة قبلا . اما فى حالة العرض المسرحى او الفيلم او اى نوع آخر من انواع التسلية ، فاننا نلتقى بعدد من المشتركين فى ابداع العمل وخلقه : مؤلف النص ، وخالق الاستعراض وهو عادة المخرج أو المنتج ، ومؤلف الموسيقى المصاحبة . الخ . وفى مثل هذه الحالة يختار الجمهور بنفسه المبدع الرئيسى ، لينسب اليه العمل جميعه عادة . وفى السينما والتليفزيون قد لا يكون هذا المبدع الرئيسى هو مؤلف النص أو المخرج ، بل قد يكون احد ممثلى الادوار ، وكثيرا ما يكون ممثل الدور الرئيسى .



وعندما بدأ انتشار الأعمال الفنية عن طريق الطباعة ثم التصوير الفوتوغرافي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، استجدت بعض الخلافات والمشاكل القضائية ، اذ اتضحت معرفة وتحديد خالق العمل الفني . ومنذ ذلك الوقت ازداد اهتمام المؤلفين والمبدعين بحماية أعمالهم وحقوقهم الأدبية . كما بدأت بيوت النشر وطبع الاسطوانات في حماية حقوق من حصلت على امتياز أعمالهم . وهكذا أخذت أسماء المؤلفين والمشتركين في ابداع العمل الفني في الذيوع والانتشار .

ويمكننا ان نؤكد أن ظاهرة اهتمام المؤلف شخصيا بحماية حقوقه ليست قديمة العهد ، كما انها استثناء وليست قاعدة . وخلال عدة قرون بقيت أسماء مبدعي الأعمال الفنية مجهولة تماما او معروفة لعدد محدود من الناس المحيطين بالفنان نفسه . واذا استثنينا الخبراء الذين قد يوفقون في التعرف على أسماء مصممي القصور والكاتدرائيات ، فان عمارة العصور الوسطى الرائعة ، سواء كانت رومانية او قوطية ، تبدو مجهولة للمتفرج العادي في الوقت الحاضر . أما في عصر النهضة فلم تكن اللوحات والتماثيل مجهولة النسب . لقد عمل رعاة الفنون على نشر أسماء الفنانين المتمتعين برعايتهم ، والتأكد من مكافأتهم بالقدر الذي يستحقونه . كما مرت الموسيقى بمرحلة مماثلة . اما بالنسبة للادب فقد عرفنا أن الطباعة قد أسهمت في التعريف بأسماء المؤلفين وانتشار أعمالهم .

وبازدياد اثر الانتشار الجماهيرية في القرن العشرين استجدت مرة أخرى مشكلة التعرف على مبدع العمل الفني . ويتعرض والتر بنجامين لهذه المشكلة الدقيقة في كتابه « العمل الفني في عصر الانتشار الآلي » فيؤكد أن الانتاج الفني في يومنا هذا قد فقد طابعه الفريد في نوعه . لم يعد الجمهور يؤمن بأنه عمل اصيل ، يصل اليه من مرسم الفنان مباشرة ، ولا بانه عمل فريد بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى . ان الفيض المنهمر من الانتاج الفني الذي يهاجم أعيننا وآذاننا عن طريق السينما والتليفزيون والاذاعة والصحافة وما الى ذلك ، يؤدي بنا الى اهمال معرفة من يكون المؤلف أو المبدع ، ان لم يكن الى نسيان هذا الأمر كلية . ولا نبدأ في ادراك طابع مؤلف العمل الفني أو مبدعه الا عندما ينجح العمل ويعاد عرضه تبعا لذلك عدة مرات . وغالبا يكون من لفت انظارنا هو الممثل أو المطرب أو العازف لا مؤلف النص أو واضع الموسيقى . كما يجب علينا أن نلاحظ أن الفولكلور ، في الماضي أو في الحاضر ، لا يهتم مطلقا بشخصية المؤلف .

وتكرارا لما سبق فاننا اذا نظرنا الى مشكلة مبدع العمل الفني أو مبدعيه ، من وجهة نظر الجمهور ، فاننا نجد :

١ ـ أن التعرف على المؤلف في أغلب الحالات لا أهمية له بالنسبة للمتفرج أو القارىء او المستمع ، الذي يتجاهل الأمر ببساطة .

٢ ــ فيما يتعلق بفنون التسلية وحيث يتعدد مبدعو العمل الفنى ، يختار المتفرج واحداً منهم يبدو له أن دوره أكثر اهمية وانه يمثل المجموعة كلها . وغالبا يكون هو الممثل الذى يؤدى الدور الرئيسى .

٣ ــ كثيرا ما يتدخل جهاز الانتاج فى تحديد من هو المبدع الرئيسى بين عدة مبدعين للعمل الفنى الواحد . اذ يحدد المنتج ، الذى يمول العمــل ، اسم المبدع الرئيسى ، حسب ما تمليه أساليب الدعاية والاعلان ، أو حسب ما تمليه بعض العقود . ويعود الفضل فى تأثير رأى المنتــج على الجمهــور الى وســيلة الاذاعة الجماهيرية . وسنعود فيما بعد الى نقطتى (٢) و (٣) عندما نتعرض ببعض التفصيل للفيلم والتليفزيون ، وهما ميدانان للخلق الفنى تكون فيهما ظاهرة الابداع الجماعى هى القاعدة .

منظم العرض :

ان اختيار المنتج أو المخرج باعتباره مبدع العرض كله ، أمر جديد نسبيا . وفى الواقع لم يسبق أن تحدث احد عن المنتج أو كتب عنه قبل النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وقبل ذلك كان العرض المسرحى ينسب الى مؤلف النص والممثل مناصفة . وكانت العادة المتبعة أن يقوم أحد الممثلين بمهمة تنظيم العرض ، وترتيب ظهور زملائه من الممثلين ، وتحديد وقت الاستراحة . الخ . ويعود الفضــل الى النشاط الفنى الذى قدمه أدولف ابيا وأندريه أنطوان وجوردون كريج وكونستانتين ستانسلافسكى ، فى أن الجمهور بدأ يتعرف على شخصية أخرى الى جانب شخصية مؤلف النص ، هى شخصية منظم العرض الذى كان مسئولا عن ترجمة العمل الأدبى الى واقع مسرحى مستقل .

وبدأ تطور السينما ونموها فى وقت كانت فيه أهمية دور المنتج المسرحى قد اتضحت ، وهكذا لم تجد مهمة المنتج السينمائى أو المخــرج ، أى منظــم العرض السينمائى ، اى صعوبة فى تأكيد أهميتها . وأهم هؤلاء المنظمين الأوائل هو جورج ميلييس ، الذى بدأ نشاطه فى اوائل هذا القرن . وزاد د.و.جريفيث ، الذى عمل فى شركة الانتاج الأمريكية « بيوجراف » ، من أهمية دور المخرج السينمائى ، وعزز مكانته الفنية ، وذلك بفضل فيلميه « مولد أمة » (١٩١٤) و « تعصب » (١٩١٥) . وجاء بعده من السويد : موريتز ستيللر وفيكتور شوستروم ، ومن المانيا فريدريخ ويلهلم ميرناو وفريتز لانج وجورج ويلهلم بابست ، ومن فرنسا آبل جانس ورينيه كلــير ومارسيل ليربييه ، ومن روســيا ســيرجى ايزنشتاين والكسندر دوفجنكو وفزيفولد بودوفكين وآخرون . (ذكرت هذه الأسماء على سبيل المثال فقط) .

ويعتمد المخرج السينمائى ، الذى كان يقوم بمهمة منظم العرض كما يبدو على الشاشة بكل ما تحمل كلمة منظم من معان ، على تعاون عدد من المشتركين فى عملية الابداع . وكان يختار مادته الدرامية من الأعمال الأدبية ، ويقوم باقتباسها بنفسه ، أو يعهد بذلك الى كاتب سينمائى ، يعرف باسم كاتب السيناريو . ثم يجىء بعد ذلك المثلون ، والمصور الذى يصور الفيلم ، واخيرا مهندس الصوت الذى يسجل الحوار ، بعد ظهور السينما الناطقة . وعندما ينتهى التصوير يأتى دور مركب الفيلم ، الذى قام بتجميع الأجزاء التى تم تصويرها على حدة . ويجب أن لا ننسى مصممى المناظر والملابس ، وخبراء الماكياج ، وباقى الفنيين ومساعديهم . ويقود المخرج هذا الجيش الكبير حسب مهارته وحساسيته ، تاركا قدرا محدودا من الابتكار والمبادرة فى أيدى معاونيه .

كان هذا مجرد وصف موجز لتكنيك انتاج العمل السينمائى . ونرى منه بوضوح أن المخرج هنا ــ كما فى المسرح ــ هو المبدع الحقيقى للعرض ، وان كان مجال نشاطه فى عالم السينما يزيد كثيرا عنه فى المسرح . ومع ذلك فقد كان دور المخرج السينمائى واستقلاله الفنى ، فى بعض الدول فى الماضى ، محدودا جدا .

ولنحاول أن نلخص هذه التغييرات المتتابعة حتى منتصف هذا القرن ، مع اننا سنتحدث عن الفترة الحالية الواقعة تحت تأثير التليفزيون بعد قليل . إقبل عام ١٩٣٩ كانت اغلب الدول الرأسمالية تقلد نظام الانتاج السينمائى الذى مارسته هوليوود ، وكان يعرف باسم « ماكينة هوليوود » ، وهو نظام مرتبط تمام الارتباط بأنظمة الصناعة الأمريكية التى خضعت لها صناعة السينما هناك وبالتالى خضع لها الابداع السينمائى .

وكان انتاج الفيلم الأمريكى مقسما الى عدة مراحل واضحة ، يكون فى كل منها بين يدى احد المتخصصين . ولم يكن مخرج الفيلم يسيطر على المراحل المتعددة التى تؤدى الى تصوير الفيلم فى الاستديو ، ولا على المراحل التى تلى ذلك . وكان المخرج يتسلم خطة كاملة الاعداد ، بدلا من السيناريو ، محددة فيها كل حركات آلة التصوير وطول كل مشهد . وكانت مهمته مقصورة على توجيه الممثلين ، الذين لم يكن لهم حق اختيارهم أيضا . وبعد انتهاء التصوير لم يكن للمخرج أن يشترك فى المونتاج ، بالرغم من ان المونتاج هو أحد العناصر الأساسية فى عملية الخلق السينمائى . ولم يعد المخرج داخل اطار هذا النظام هو المبدع أو منظم العرض ، بل أصبح احد المشتركين فى ابداعه ، وليس اهمهم شأنا على أى حال . ويمكن مقارنة المخرج من حيث قدره بكاتب السيناريو أو مركب الفيلم فى احسن الحالات .

ولكن من الذى حل محله كمنظم رئيسى يربط جميع الخطوات المعقدة للانتاج السينمائى ؟ انه المنتج ، الذى قام بتنظيم العرض من الناحية المالية والادارية ،

وقبل كل اعتبار من الناحية الفنية ايضا . انه هو الذى اختار المادة الأدبية ، والذى عهد بها الى كاتب من اختياره ليقدم السيناريو ، وهو الذى استأجر الممثلين ، والذى قرر مكان التصوير الخارجي ، والذى تعاقد مع فريق الفنيين ، وهو أخيراً الذى اختار المخرج ليشرف على اداء الممثلين . ومن الواضح اذن أن مثل هذا المنتج هو السيد المطلق ومنظم العرض ومبدعه ، أو هو على الأقل الملهم وباعث الحياة فى العمل الفنى بدون شك .

ولقد احتج المخرجون الذين حصلوا على استقلالهم الفنى فى العشرينات ، ضد هذه المعاملة التى كانت تحد من حريتهم الى اقصى حد . وانتهى الأمر ببعض هؤلاء المخرجين ، مثل ايريك فون ستروهايم وروبرت فلاهرتى ، الى الاستسلام امام هذا الصراع غير المتكافىء . وكان خصم ستروهايم اللدود هو منتج شركة يونيفرسال ثم شركة مترو جولدوين ماير ، ارفنج تالبرج الشاب الممتلىء حيوية ، يدير انتاج ١٥ فيلما فى وقت واحد قبل وفاته بقليل عام ١٩٣٥ . كما رضخ أيضا لهذا النظام الجديد عدد من المخرجين المرنين ، الذين احتفظوا لأنفسهم فى بعض الحالات بحق قبول أو رفض المرحلة الاولى من المونتاج . اما المجموعة الثالثة والأخيرة على قلتها فكانت تضم المخرجين الارستقراطيين الذين يتمتعون بامتيازات المنتجين وحقوقهم . وكانوا يسمونهم فى أمريكا : « المخرج ــ المنتج » ، مثلما كانت الحال مع أرنست لوبتش وكينج فيدور وجون فورد .

وكان أخطر منافس للمخرج ، بعد المنتج ، هو الممثل . ذلك النوع الخاص من الممثلين المعروف باسم « النجم » ، وحتى فى بداية العشرينات ، أثناء فترة ازدياد نفوذ المخرجين ، اكتسب بعض الممثلين والممثلات شعبية هائلة ادت الى رغبتهم فى السيطرة على الأمور وأن يصبحوا منتجين . واصبح شارلى شابلن ومارى بيكفورد ودوجلاس فيربانكس والمخرج ديفيد وارك جريفيث يمتلكون شركة للانتاج باسم يونايتدآرتستس سنة ١٩١٩ ، وبذا صاروا منتجين . وفى بعض الحالات الأخرى ، عندما كان يدرك أى « نجم » مشهور مدى اقبال الجماهير على اسمه ، كان يحتفظ لنفسه بحق قبول السيناريو أو رفضه ، وحق اختيار الممثلين الآخرين الذين يظهرون معه فى الفيلم . وهكذا ارتفع قدر الممثل فوق قدر المشتركين معه فى خلق الفيلم ، وزاد نفوذه فى تحديد الشكل النهائى له .

وكما لاحظنا فى النظام المطبق فى الولايات المتحدة وغرب اوربا ، نجد أنه يمكن أن يقوم بدور منظم العرض السينمائى أحد ثلاثة (المنتج أو المخرج أو الممثل) . أما فى الاتحاد السوفيتى والدول التى تم فيها تأميم صناعة السينما بعد عام ١٩٤٥ فنجد ان المخرج قد احتفظ لنفسه بدور الخالق الرئيسى للفيلم ، لا ينافسه جديا فى ذلك الا كاتب السيناريو ، ابتداء من مرحلة السينما الناطقة . ويرى الباحثون

فى النظريات من السوفيت أن السيناريو هو أساس العمل السينمائى ، وأن كل القيم الأدبية والفنية التى سيصل اليها الفيلم تعتمد تماما على السيناريو .

وعلى العموم ، اذا استبعدنا الجدل حول من يسود المشتركين فى خلق الفيلم فى اى مرحلة معينة ، فمن الثابت أن السينما كانت دائما تعمل بفريق من المبدعين . ولا يتحدث أحد عن خالق واحد للفيلم (الممثل الأول أو المخرج) الا بقصد تبسيط الأمور . والشخص الوحيد الذى يعتبر استثناء من قاعدة تعدد المشتركين فى خلق الفيلم هو شارلى شابلن ، فهو الوحيد الذى قام بمهام الانتاج والاخراج وكتابة السيناريو والتمثيل ووضع الموسيقى فى الفيلم نفسه . وكان يترك آلة التصوير لمتخصص آخر ، اما باقى المهام فكان يتحمل مسئوليتها وحده خلال جميع مراحل الانتاج ومن جميع الاعتبارات . وهذه هى الحالة الوحيدة فى تاريخ السينما لوجود خالق واحد للفيلم ، اذ ما استبعدنا بعض أفلام الطليعة والأفلام التجريدية .

الموقف الحالى — فى عصر التليفزيون :

لقد أدى الانتشار الواسع للتليفزيون ، ووصوله الى المكانة الأولى بين وسائل الاتصال الجماهيرى ، الى احداث عدد من التغييرات الأساسية فى السينما الحديثة . وتنقسم العروض السينمائية الى عدة انواع . فالى جانب أفلام الانتاج الضخم ، بما فيها الأفلام التاريخية والاستعراضية وافلام الجاسوسية مثل افلام جيمس بوند ، يوجد نوع من الأفلام يبرز فيه الطموح الفكرى والفنى ، ويتم توزيعه خلال شبكة من دور سينما الفن ، كما توجد أخيرا المسلسلات التليفزيونية .

وتظهر مشكلة المؤلف أو الخالق ، سواء كان واحدا أو عدة افراد ، فى كل من الأنواع السابقة بشكل أو بآخر . أما فى حالة أفلام الانتاج الضخم فالمنتج هو الخالق لا ينافسه فى ذلك أحد . والمثال الواضح لذلك هو دآريل زانوك ، آخر منتجى هوليود القدامى ورئيس شركة فوكس للقرن العشرين . وهو يفضل ان يصف نفسه بأنه « صانع أفلام أساسا وادارى » . ولنلاحظ هذا الترتيب . أولا : خلق الأفلام ، ثم تأتى بعد ذلك ادارة العمل التجارى الضخم . وقد اعتاد زانوك ان يشرف بنفسه على كل ما يتعلق بخلق الفيلم ، ولا يخشى فى ذلك ان يتخذ اى قرار مهما كان عنيفا . ولن ينسى مراسلو الصحافة السينمائية كيف انه فى عام ١٩٦٢ جعل المخرج جوزيف مانكيفيتش ينسحب من اخراج فيلم « كليوباترة » (تمثيل اليزابيث تايلور) ، وكيف انتهى بالفيلم نهاية موفقة بعد أن كان العمل فيه متباطئا لعدة اشهر . كما يعتبر الفيلم شبه التسجيلى « اطول يوم فى التاريخ » الذى يدور حول نزول قوات الحلفاء فى نورماندى ، بكل ما يضمه من قوائم المخرجين والمصورين والممثلين ، من عمل زانوك وينسب اليه وحده . ونجد أيضا أن المنتجين

الإيطاليين دينو دى لورانتيس وكارلو بونتى هما خالقا الأفلام الضخمة التى ينتجانها ، فهما لا يكتفيان بمباشرة النواحى المالية وتنفيذ العقود المبرمة بينهما وبين الموزعين فى أمريكا واوربا ، بل هما يختاران الموضوع أساسا ويتعاقدان مع الممثلين ويشرفان على سير العمل ، كما يتدخلان فى التنفيذ اذا دعا الأمر .

ونلاحظ توفر مبدأ الواحد أيضا فى حالة الأفلام التى اشرنا اليها بأنها تتصف بالطموح الفكرى والفنى . فكثيرا ما نجد هنا أن المخرج وكاتب السيناريو شخص واحد قام بهاتين المهمتين . ولقد انتشر مفهوم « سينما المؤلف » خلال حركة « الموجة الجديدة » الفرنسية وبفضل أندريه بازان صاحب نظرياتها وباقى النقاد الذين كانوا يكتبون وقتئذ فى مجلة « كراسات السينما » . وكان المخرجون الشبان ، وكثيرا ما يكونون قد بدأوا حياتهم العملية كنقاد ، ضد نظام الانتاج الذى ارسته هوليوود والذى يجعل المخرج تحت رحمة المنتج ويقصر مهمة الأول على تنفيذ النص السينمائى الذى لم يقم بكتابته ولا حتى بالاشتراك فيه .

ولا يمكن ان يحقق اى خلق فنى حر فى مثل هذا النظام . لقد حدد جان لوك جودار ، رائد الموجة الجديدة ، مهمته كمخرج فيما يلى : « اننى اعتبر نفسى احد المجربين ، انى أقوم بتجربة فى صورة قصة أو أكتب قصة فى صورة تجربة . وكل ما افعله هو أن اصورها سينمائيا بدلا من أن اكتبها » . هذه المقارنة ، أو بالأصح هذا التشابه ، بين المخرج والكاتب على قدر كبير من الأهمية ، فهى تحدد بوضوح إن المخرج السينمائى هو مبدع عمله ومؤلفه بمثل القدر الذى يتمتع به الكاتب ، وان اختلفت وسائل التعبير ، وانه المؤلف الوحيد والمسئول الوحيد عما يفعله . وتزيد مسئولية كلود ليلوش عن مسئولية جودار ، حيث أن الأول يجمع بين مهام المخرج وكاتب السيناريو والمصور (وان كان يستعير موضوعات أفلامه من أعمال سواه) . واليكم ما يقوله ليلوش : « اننى لا اتعامل مع مصورين ، وأنا لا افهم كيف يقف المخرج الى جانب آلة التصوير ، وهو يعتمد على وجهة نظر سواه » . ويقوم المخرج البولندى الشاب يرجى سكوليموفسكى بكتابة السيناريو الى جانب الاخراج ، وكان فى أول عهده يمثل الأدوار الرئيسية فى أفلامه ايضا . كما تم قبول فكرة فيلم المؤلف دون أى تردد بين فنانى السينما المستقلة فى الولايات المتحدة « السينما الجديدة الأمريكية والسينما السرية (تحت الأرض) الأمريكية » .

ومن الواضح أنه ، الى جانب المنتجين والمخرجين الذين يعتبرون خالقى أفلامهم، ما زال هناك عدد كبير من المخرجين الذين ينتمون الى المدرسة القديمة ، ونظرا لأن طموحهم الأدبى محدود فهم يعهدون الى متخصصين بكتابة السيناريو لأفلامهم ، ولكنهم فى الوقت نفسه يجاهدون للاحتفاظ باستقلالهم الفنى ضد المنتجين ذوى النفوذ . ويمكن مقارنة هذه المجموعة بمجموعة « المخرج ــ المنتج » فى مرحلة ما قبل

١٩٣٩ . وينتمي الى هذه المجموعة بين المخرجين الأمريكيين رومان بولانسكي ومايك نيكولز ، وفي فرنســا هناك رينيه كلير وكلود اوتان لارا ورينيه كليمانت وبعض افراد الجيل القديم ، وفي ايطاليا يوجد مايكلانجلو انطونيوني ولوكينو فيسكونتي . كما يوجد بين المخرجين التشيكوسلوفاكيين والمجريين بعض المتمسكين بمبدأ « سينما المؤلف » من أمثال يان نيميتس وميلوش فورمان وميكلوس يانشو .

كما تغيرت ايضا أهميــة الممثل الســينمائي ودوره . فقــد انتهت مرحلة « النجوم » ، وان كان مازال هناك بعض الممثلين والممثــلات لهم راى فى الانتــاج ويمكنهم أن يملوا شروطهم على المنتجين والمخرجين . لقد زالت نهائيا الهالة المثيرة التى أحاطت لأمثال بولانجرى ورودولف فالنتينو وجريتا جاربو . كما أن هنــاك حقيقة هامة اخرى وهى أن الذين يتمتعون بشعبية واسعة ولهم جمهور كبير من المعجبين قد اكتســبوا هذا النجاح فى مجال آخر غير السينما ، مثل الخنافس منذ عدة سنوات ، وباربرا سترايساند التى كانت من نجوم برودواى قبل أن تصبح نجمة سينمائية . كما يحدث أن الشخصية التى يؤديها الممثل على الشاشة قد تحجب الممثل نفسه . وأوضح مثال لهذا هو اسم جيمس بوند ، وهو أكثر انتشارا من اسم الممثل الذى يؤدى الدور وهو شين كونرى . وتزداد هذه الظاهرة وضوحا فى التليفزيون .

ولنبحث الآن مشكلة المؤلف أو المبدع فى التليفزيون سواء كان فردا أو عدة افراد . نجد فى البرامج ذات الطابع المسرحى ، التى يقــل ظهورها على الشاشة الصغيرة ، أن المخرج مازال هو المبدع والخالق كما هو الحال فى المسرح أو السينما التقليدية . وتصعب معرفة من المسئول عن الابداع فى حالة مسلسلات التليفزيون . ويبدو لأعين المشاهدين أن الممثلين الرئيسيين الذين يبرزون فى المستوى الأمامى هم المسئولون عن البرنامج . وهناك مثالان واضحان يؤيدان هذه الفكرة . نذكر هنا المسلسلة الأمريكية بونانزا ، التى استمر عرضها عدة ســنوات على شاشات التليفزيون فى عشرات الدول ، والمسلسلة البولندية « مخاطرات أقوى من الحياة » التى أصبحت من أروج ما عرض فى بولندة والتى تعرضها حاليا كل شبكات التليفزيون فى الدول الاشتراكية .

من يعرف ، باستثناء المتخصصين ، أن منتج « بونانزا » اسمه ديفيد دورت ، وأن الحلقات المتتابعة لهذه المسلسلة من اخراج روبرت بليز وجيمس و . لين ؟ ومن يعرف أسماء ممثلى الأدوار الرئيسية ؟ لورن جرين ودان بلوكر ومايكل لاندن ؟ قد يوجد عدد قليل جدا من بين ملايين المعجبين بهذه المسلسلة الذين يعرفون اسم المخــرج وأسماء الممثلين ، مع أنهم يعرفون شخصيات بن كارترايت وهوس وجو الصــغير . وينطبق ذلك أيضا على « مخاطرات أقوى من الحياة » . ان بولندة كلها تعرف كابتن

كلوس بطل الخدمات السرية البولندية اثناء الحرب العالمية الثانية ، الذى كان يحارب خلف خطوط الأعداء مرتديا زيا المانيا . ولكن عددا قليلا فقط يمكنه أن يقول دون تردد ان شخصية الكابتن كلوس من تمثيل ستانسلاف ميكولسكى ، الممثل بأحد مسارح وارسو . اما عدد الذين يعرفون أن الفيلم من اخراج ى. مورجنسترن المخرج السينمائى و أ. كونيك المخرج التليفزيونى فهم قلة محدودة جدا . ولا احد يعرف أن سيناريو هذا العمل الواسع الانتشار قد قام بكتابته ز. صافيان و أ. زيبولسكى (تحت الاسم المستعار أندريه زبيخ) .

لقد أسهم التليفزيون فى خلق نوع جديد من المؤلف ، منظم العرض ، اى مضيف برنامج المتنوعات او منظم المناقشات . بدأ هذا النوع من الترفيه فى امريكا ، عندما أخذ التليفزيون هذا الابتكار عن الاذاعة التى قدمته قبل ذلك بقليل . ويقوم « المضيف » — وهذه هى افضل تسمية له — بتقديم ضيوفه الذين سيشتركون فى البرنامج الى الجمهور ، ثم يبدأ فى « الدردشة » معهم . وهو مسئول — من وراء الستار — عن اعداد قائمة « الضيوف » وعن اختيار ترتيب ظهورهم . و « المضيف » فى نظر المتفرجين هو مبدع البرنامج ، فهو الشخصية الرئيسية التى يرونها كل مرة ، فى حين يظهر الآخرون فترات محددة متقطعة . لقد استمرت برامج المنوعات التى يقدمها اد سوليفان مدة ٢٠ عاما فى برنامج تليفزيون سى بى أس . واستمر جونى كارسون خمس مرات اسبوعيا لمدة ٥ سنوات فى تليفزيون ان بى سى يناقش مع بعض الشخصيات المرموقة المشاكل الحيوية التى تهم المجتمع الأمريكى .

والنوع الأخير من المؤلفين ، الذين نجدهم فى التليفزيون مثلما نجدهم فى السينما وان كانت شهرتهم قد بدات فى التليفزيون أولا ، هو نوع « المعلقين » أو « المخبرين » الذين لا يطمحون فى خلق تسلية روائية ، بل يكتفون بعرض مواد مرئية وصوتية مسجلة من الواقع . وبدات هذه الحركة فى اواخر الخمسينات وهى الحركة المعروفة فى فرنسا باسم « سينما الحقيقة » وفى أمريكا باسم « السينما المباشرة » . وروادها هم جان روش وكريس ماركر وماريو روسبولى فى فرنسا ، وريتشارد ايكوك وديفيد أ. بينيبيكر فى الولايات المتحدة ، ورائدهم جميعا هو الأستاذ العظيم روبرت فلاهيرتى .

وفيما يلى يصف ادجار موران عمل صديقه جان روش : « انه صانع افلام وغواص يغوص فى اعماق الواقع » . ويصف كيزيميرز كاراباش ، من فنانى « السينما المباشرة » فى بولنده ، كيف يتم هذا الغوص ، فيقول : « يتوقف الأمر على مفاجاة ابطالك وهم فى مواقف طبيعية جدا الى اقصى حد ، وأن تساعدهم على تجاهل وجود آلة التصوير والمخرجين كلية ، وأن يعودوا الى ما كانوا عليه من قبل » . ثم يقول بعد ذلك : « عليك ان تروض المجموعة كلها . اننى اعيش معهم مدة طويلة دون تصوير

على الاطلاق . وعندما اشعر انهم قد اعتادوا وجودى بينهم ، وانهم قد « تشبعوا » بي ، وانني لم أعد غريبا بينهم ، عندئذ فقط ابدأ التصوير » .

ومازال هناك نوع من الأفلام يعتمد فى مادته الأولية على الواقع ، هو « أفلام المونتاج » ، حيث تساعد المخرج على أن يعيد « بناء الماضى » شرائح من واقع الحياة ، وصورة المشاهير المسجلة على أفلام فيما مضى ، ومقتطفات من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية . لقد جمع فريدريك روسيف ، مؤلف فيلم « الموت فى مدريد » وخالقه ، آلاف الأمتار من الأفلام عن الحرب الأهلية فى اسبانيا : بعض الجرائد السينمائية الرسمية وأفلام فعلية من تصوير بعض الهواة من فرنسا وبريطانياوالاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة وأمريكا الجنوبية، وصلت فى مجموعها الى ٨٠٪ من كل ماصورة فى أسبانيا فى الفترة بين يوليه ٣٦ ومارس ٣٩ . ويتحدث روسيف عن أهدافه واسلوبه فيما يلى : « اعتقد ان هناك مكانا لسينما الذكريات ، حيث تعرض أفلام عن الآثار وعن الأحلام . اريد أن أصنع أفلاما تستغل كل صور الذاكرة على حسب تعبير جاستون باشيلار » . وأصبح لكل المخرجين - الأثريين - الحق فى ان يصبحوا مؤلفين لأفلامهم . فهم يقومون باختيار المادة وتجميعها . ولكن هناك فى هذه الحالة دائما مؤلف اعظم يشترك فى كل هذه الأعمال ، هو الواقع .

خاتمـــة :

هكذا نجد فى مجال فنون التسلية ، وخاصة فى مجال الفيلم والتليفزيون ، أن حالة تعدد المؤلفين او المبدعين فى العمل الواحد هى القـــاعدة . اذ أنه من المحال لشخص واحد - كاتبا كان أو رساما - ان يخلق عرضا سينمائيا او تليفزيونيا كاملا بامكانياته الخاصة . وان كان من الممكن ان يستقل المؤلف او المبدع تماما فى حالة الفيلم القصير فقط .

وعلى الفنانين الذين يريدون أن تصـــل أفكارهم وآراؤهم الى المتفرجين دون اقل تحريف ، ان يسيطروا على الموقف وأن يواجهوا مساعديهم بكل حزم . وقـد ادى هذا الى ظهور اتجاه « سينما المؤلف » .

ولقد فقدت مسالة التعرف على المؤلف او الفنان المسئول كل أهميتها تقريبا بالنسبة لجمهور المتفرجين ، الذين اعتادوا مشاهدة الأفلام الجماهيرية ومسلسلات التليفزيون . ويتم التعرف على الكتاب بفضل مؤلفه ، بينما يتم التعرف على الفيلم أو العرض بفضل اكثر شخصياته بروزا أو اسهلهم تمييزا . وقد يكون ذلك ممثلا هو فى الغالب بطل الفيلم ، أو يكون منظم العرض ، أو « مضيف » البرنامج .

ولا يختلف الفن الحديث الذى يعتمد على وسائل الاتصال الجماهيرى عن بعض مظاهر الفولكلور ، من حيث الجهل باسم المؤلف أو المبدع الأصلى أو اسماء من شاركوه فى الابداع والخلق . وتبقى القصص والأساطير ومسلسلات التليفزيون والرسوم المضحكة فى الجرائد والمجلات بدون مؤلف أو خالق ، وانما لها أبطال فقط .

وانتهى القانون ، بعد أن ضاع فى متاهات هذه التعقيدات ، الى تطبيق مبدأ انتهازى يخول حق التأليف لأول من يتقدم اليه مدعيا ذلك . وعلى كل من يطالب بهذا الحق بعد ذلك ان يثبت أحقيته . ولقد علق على هذا بسخرية الأستاذ ليون ـ كين القانونى الفرنسى ، فقال : « ان اثبات أبوة العمل السينمائى صعب مثل اثبات الأبوة البشرية . اننا نستعمل هنا طريقة الافتراض الشرعى ، مثلما نفعل فى القانون المدنى فى حالة الأبوة الشرعية » .

الكاتب : يرجى توبليتز

مدير قسم السينما بمعهد الفنون ، وعميد الاتحاد الدولى لارشيفات الافلام . وهو ناقد ومؤرخ سينمائى ، ولد فى روسيا عام ١٩٠٩ . حصل على الدكتوراه فى فلسفة القانون من جامعة وارسو ١٩٣٣ . عمل فى صناعة الافلام فى انجلترا وايطاليا . وبعد عام ١٩٤٥ عمل كمنظم لصناعة الافلام البولندية . ومن ١٩٦٠ الى ١٩٦٨ كان مديرا لمعهد الفنون بالاكاديمية البولندية للعلوم . وأهم مؤلفاته : تاريخ السينما (١٨٩٥ ـ ١٩٣٩) فى خمسة مجلدات ، السينما والتليفزيون فى الولايات المتحدة (١٩٦٤) .

المترجم : الاستاذ احمد الحضرى

أمين المركز الفنى للصور المرئية ابتداء من ١٩٦٩ . عين عميدا للمعهد العالى للسينما قبل ذلك عام ١٩٦٧ ، كما حصل على الجائزة الاولى فى النقد السينمائى ١٩٦٣ . خريج كلية الفنون الجميلة قسم العمارة عام ١٩٤٨ ، وحصل على شهادة فن السينما من جامعة لندن عام ١٩٥٤ ، وعلى دبلوم الدراسات العليا من جامعة لندن عام ١٩٥٦ .



المقال في كلمات

الاغتراب شعور ذو شقين : شعور يتمثل في الشعور بوجود الآخر مع النفور والحذر منه . ومشكلة الاغتراب قديمة قدم وجود الانسان على ظهر البسيطة . ومن رأى ماركس الذى يحلم بمستقبل لا اغتراب فيه أن الاغتراب كان قرينا للتاريخ . ففي العصور القديمة كان الناس يميلون الى أن ينظروا للغريب نظرتهم لعدو ، أو مجرم ، او خارج على القانون ، فكان ارسطو يرى في غير الاغريق شعوبا بربرية ، ويرى انهم عبيد بالطبيعة ، وحث الاسكندر على التفرقة في معاملتهم ، ولكن الاسكندر أصم أذنه عن ذلك ، وكانت حكومته في الحقيقة حكومة عالمية يتساوى فيها الاغارقة بغيرهم . وكان الرواقيون ينادون بالمساواة بين الناس جميعا ، واتفق معهم في ذلك بلوتارخ الذى كان من رأيه أن على الانسان أن يعترف بأن الناس كلهم زملاؤه في الانسانية . ولقد تفاقمت مشكلة الغرباء وازدادت حدة منذ قيام الحكومات الوطنية في القرن السادس عشر ، فكان الغريب من رعوية اخرى أو دين آخر ينظر اليه كعدو ، أو زنديق . وعلى الرغم من وجود عوامل مختلفة كتحسن وسائل السفر

والتزاوج والهجرات ، كانت هناك عوامل أخرى تضع الغريب في وضع غير ملائم ، ومن هذه العوامل الخوف من أن يكون عميلا لعدو محتمل ، أو ان يكون عامل هدم ، أو الرغبة في المحافظة على نقاء الجنس ، أو الخوف من مزاحمة المواطنين في أرزاقهم •

وأسباب الاغتراب متشعبة ، يمكن تقصيها من بدء الخطيئة الأولى في حلوكة الجهالة العمياء ، أو في نمط التربية والعلاقات الاجتماعية ، أو في العلاقات بين الأجيال ، أو في ظروف الحرب والسلام • وللاغتراب جانب ابداعي ، فما الحضارة الا استجابة ابداعية للاغتراب • وكما أن هناك استجابة ابداعية للاغتراب هناك استجابة سلبية له ، فقد يشعر الانسان باغتراب مع نفسه التي بين جنبيه فيقدم على الانتحار ، وقد يشعر بالاغتراب مع مجتمعه الذي يعيش فيه فينطلق شاردا يقتل الآخرين ، أو ينخرط في عمل ثوري، أو يهرب من نفسه بتعاطي المخدرات ، أو بالتحلل من القيم • والشعور بالاغتراب يجعل الناس يتحركون للتغلب عليه • والحل التقليدي السائد الذي استقر عليه العالم الغربي للتغلب على التهديد الآتي من ((الآخر)) يقوم على التغلب على هذا الآخر واخضاعه ، ويمثل هذا انتهاكا لحرية الآخر الحقيقية • أما القطاع الانجلوسكسوني فقد أخذ بنظام تحديد حرية كل انسان في المجتمع من خلال حرية الآخر • أما المحور الذي تدور حوله الفلسفة الهندية لعلاج هذه المشكلة فيقوم على منح الحرية المطلقة للفرد ، على اساس أن تحقيقها على يد واحد من الناس لايمثل عقبة في طريق تحقيق الآخرين لها ، بل يمثل بالأحرى عاملا مساعدا • أما الطريقة المثلى للتغلب على الاغتراب فهي الدخول في علاقة ايجابية تتصل بالشعور بوجود الآخر ، والاقرار به ، وتقدير غيرته •

يدل مصطلح « الاغتراب » على حالة في الخلق تتصف بكونها معرفية ووجدانية في الآن نفسه • وهو ينطوي على التفات الى وجود الآخر وعلى الشعور بالنفور منه

هذا المقال نسخة روجعت مراجعة طفيفة لاحدى المقالات التي كانت قد نشرت في أول مؤتمر لفلاسفة الشرق والغرب عن « اغتراب الانسان » وهو المؤتمر الذي عقد في الفترة من ٢٢ يونيه الى ٢٦ يوليه ١٩٦٩ في هونولولو ، هاواى ، في الولايات المتحدة الامريكية . وهو يزودنا بخلفية المناقشة التي جرت في الأسبوع الخامس من هذا المؤتمر وخصصت لبحث فلسفة الاغتراب .

مصحوبا بالاحساس بأن هـذا أمر يجب أن لايكون • و « غيرية الآخــرين » من الشروط الضرورية الأولية للاحساس بالاغتراب • ولكن « الآخر » هنا هو مجــرد وجود متضايف مع وجود « الأنا » الذى ينشأ الاغتراب بالمقياس اليه وحده • أما علاقة الأشياء بالنسبة الى « الأنا » فلا تحكمها علاقة « أنا والآخر » ، ولا يمكن أن تحكمها هذه العلاقة • بل ان هذه العلاقة حتى فيما بين الحيوانات تكون ضمنية ، لأن الوعى « بالأنا » فى عالم الحيوانات لايكون وعيا ظاهرا • وبظهور الانسان الذى يمثل فى جوهره موجودا واعيا بنفسه تشكل علاقة « أنا والآخر » الجوهر الحقيقى لوجوده « المتميز » فى هذا العالم •

ووجود « الآخر » بمعنى من المعانى هو الذى يقوم عليه وجود العالم • وبهذا المعنى نفسه فان الالتفات الى « الأنا » يمثل الوجود الذى يعلو على وجود العالم ، أى على كل ما هو آخر • وعلينا أن نتذكر أن « الآخــر » ليس كله من طراز أو مستوى واحد • اذ أنه يتضــمن ما يمكن أن يطلق عليه بوجه عام اسم الطبيعة بالاضافة الى الانسان الذى يمثل دائما شيئا أكثر من الطبيعة • وهو يتضمن كذلك ابداعات الانسان التى تتميز بطابع فريد نوعى خاص بها وحدها لايمكن رده الى غيره • و « الآخر » فى جميع هذه المستويات أما أن ينظر اليه فى أشــكاله المتباينة أو فى عموميته المجردة • لأن « الآخر » ليس فقط هو هذا الشىء أو ذاك ، بل هو أيضا ما يكون هذا او ذاك فى الآن نفسه • وبالتالى مايظهر على أنه هذا وذاك • يكون « الآخر المجرد » الذى يعلو وجوده على وجود الأحوال الخاصة متضــمنا فى الموقف • والالتفات اليه هو التفات الى وجود « الآخر المتعالى » الذى يمكن أن نتصوره اما على أنه « الطبيعة » أو « الله » ، اعتمادا على أن نماذج الآخر اما أن تكون متخذة من المادة غير الحية أو من الانسان نفسه •

واذا ما تصورنا « الآخر » على نموذج المادة غير الحية فان « الآخر المتعالى » يمكن فقط أن يبدو على أنه موجود هناك ، بغير اكتراث ، وعلى أنه وجد ليشــعر الناس بالضياع وسط الأمكنة الفارغة فى الكون الفسيح • وتقوم العلاقة الوجدانية فى موقف كهذا على شيئين اثنين : أولا على مبادرة الانسان نفسه ، وثانيا على ضرب من الاسقاط فى عالم الطبيعة لاحساسات غريبة عن الأنسان فى جوهرها • وعلى الانسان أن يضع قناعا من الاحساسات على الطبيعة ليقيم علاقة ايجابية معها • وهو أمر ممكن الى حد ما من ناحية أن الطبيعة تشتمل على عالم النبات والحيوان بالاضافة الى عالم المادة • وهذا العالم الأخير ، بالرغم من أننا نسميه بعالم المادة غير الحية ، ليس عالما حيا بالمعنى الدقيق • وذلك لأن الحركة تمثل خاصيته الدفينة ، ولأن هذه الحركة يمكن أن تؤدى الى ظهور التشابه مع الكائن الذى يتحرك • وبالاضافة الى هذا فان الأشكال العرضية التى تفترض أن الأشياء المادية قادرة على أن تتخذها تتجه الى محاكاة الأشكال التى تظهر لنا فى عالم الحياة • وتتجه هذه الصـــور التى تظهر

فى الطبيعة الى ان توقظ فينا احساسات من طراز معين ننزع نحو اسقاطها على هذه الصـــور • وعلى هذا النحو فان الطبيعة حية فى صـــور متعددة • وكل هـــذه الأشكال والدرجات من الحركة التى توقظ فى الانسان احساسات متباينة من شأنها أن لاتجعل العالم بالنسبة اليه عالما ميتا تماما أو غريبا عنه •

وفى الناحية الأخرى اذا ما تصورنا « الآخر المتعالى » على نموذج الأشـخاص فان كل أنواع العلاقات التى قد نحصل عليها بين شخص وشخص آخر من الجائز أن نتحدث عنها فى داخل ذلك الاطار أيضا • لكن الآخر مفهوم على أنه الطبيعة ، وسواء تصورناه فى شىء محدد أو على نحو مفارق ، وسواء فكرنا فى هذا المفارق على نحو لاشخصى أو على نحو شخصى ، فانه يكون دائما بعيـــدا تماما عن الأفق العادى للانسان • أما مايكون الآخر فانه فى المحل الأول عالم الأشخاص الذى يدخل الفرد معه فى علاقة مباشرة من هذا الطراز أو ذاك ، وهو ذلك العالم الذى يساعد اما على القضاء على الفرد أو على ازدهار وجوده أو على احباطه ، ســـــواء تم ذلك فى عالم الاحساسات او عالم الأفعال أو فيهما معا ، وتمثل أفراد ذلك العالم موضـــوعات تستحوذ على اهتمام معظم الناس فى أغلب الأحيان •

وهكذا فان عالم الأشخاص يكون ــ اذا استعملنا عبـــارة للكاتب ن • ف • يانجيرى ، العالم النموذجى لوجود « الآخـــر » ــ هو العـــالم الذى يجـــد فيـــه الانسان فردوسه أو جحيمه ، ويشعر المرء فيه اما بأنه فى بيته أو مغترب • ولـــكن « الآخر » ليس مجرد آخر عار ، انه على الأقل كائن يبدو للوهـــلة الأولى أنه منظم تنظيما اجتماعيا • فالانسان لايوجد فى عالم ، بل فى عالم يخضـــع دائما لنظام اجتماعى ، والى حد كبير له مغزى اجتماعى • لكن بالرغم من النظام والمغزى الاجتماعيين، اللذين يجدهما الانسان جاهزين أمامه ، فان عليه أن يعيد هذا التنظيم وذلك المغزى مرة أخرى من خلال نظرته الفردية • فالانســـان يولد أو ــ كما يقول الوجوديون ــ يقذف به فى العالم ، لا باعتباره مجرد شخص ، بل على أنه شخص له جسد معين ، ينتمى الى أسرة معينة ، والى ثقافة محددة تمر بفترة معينة فى تطورها التاريخى ، ويولد فى مجتمع له نظام محدد تحديدا كبيرا له تطلعات محددة وله نظامه المعين من الثواب والعقاب • وكل فرد يلتقى بهذه الأنظمة ، وعليه أن يتوافق معها ويتخطاها بطريقته الخاصة • ولكن عملية التوافق مع هذه الأنظمة لاتنتهى ، كما لاتنتهى أيضا الرغبة فى تخطيها • وبين الاغتراب والتغلب عليه يجرى ذلك الديالكتيك الخـــالد الذى يمارسه الانسان على كل المستويات وفى جميع الأبعاد •

وقد برز مصطلح « الاغتراب » وبديله مصطلح « الشعور بالفوضى » على يد المفكرين الذين لهم دور فى دراسة المجتمعات ، باعتبار أن أفق تفكيرهم قد اتجه الى أن يكون تفكيرا متمركزا حول المجتمع فى طابعه العام • فقدم كل من ماركس ودوركهايم

صياغة لهذين التصورين كما لو كانا يقدمان وصفا لحالة المجتمعات فى عصريهما ، فى لهجة نقد وادانة لتلك المجتمعات التى أوجدت مثل هذه الظواهر • وأصبحت كلمتا « الاغتراب » و « الشعور بالفوضى » من الكلمات المجوجة • وتطلع الكتاب الى الماضى أو الى مستقبل لايوجد فيه ذلك الجرح الغائر فى قلب الانسان • لكن من وراء علم الاجتماع يوجد علم التاريخ • ومن المدهش أن أى دارس لعلم التاريخ يمكن أن يخطر بباله الاغتراب والشعور بالفوضى عند دراسته لأية مرحلة تاريخية معينة أو لأى مجتمع من المجتمعات • وبالنسبة الى ماركس على الأقل كان الاغتراب دائما قرينا للتاريخ • وذلك لأن التاريخ قد ظهر الى الوجود فقط عندما أصبح الناس قادرين بعملهم على أن ينتجوا أكثر قليلا مما كان ضروريا للمحافظة على حياتهم ولانتاج أنفسهم • لكن من وراء التاريخ توجد الفلسفة • وماركس بالرغم من أنه كان يحلو له أن يقول عن نفسه انه مادى فانه كان فى جوهره مثاليا وحالما • فقد كان يحلو له أن يحلم بمستقبل ليس فيه اغتراب ، فى ذلك الوقت الذى سيكون التاريخ الحقيقى قد بدأ فيه فعلا • وعلى هذا النحو فانه أقنع نفسه بأفكار مجردة وبمنطق عقلى يقوم على أساس أن مايرغب فيه بشغف سيتحقق حتما باعتبار أنه ضرورة من ضرورات التاريخ نفسه • الواقع عند ماركس اذن واقع أساسه عقلى • والواقع أيضا عنده واقع تقويمى • وهاتان همـــا الدعامتان التوأمان لكل فلسفة مثالية ، مع ملاحظة أن الدعامة الثانية أكثر دلالة على المثالية من الأولى • وماركس وافق على الاثنتين معا •

وهكذا فان الاغتراب هو الذى يحدد كيان الانسان ، على الأقل كيان الانسان كما نعرفه • والاغتراب ليس له صبغة تاريخية أو اجتماعية فحسب ، انه يدخل فى نسيج الانسان • فالانسان الواعى بذاته لايملك الا أن يشعر بوجود « الآخر » باعتبار أنه يقف فى مواجهته ، لكنه قد لايتبين بوضوح كاف أو يقين ما عســـاه أن يكون هذا «الآخر» ، بل كذلك ماعساه أن يكون هو نفسه • وأسباب الاغتراب متعددة نلتقى بها فى مكان ما على الخط الذى يبدأ من عملية الولادة أو على خط الجهل الأصيل أو على خط الخطيئة الأولى • وبين هذه وتلك قد يعثر الانسان على أسباب أخرى ترجع الى نمط التربية الذى تلقاه المرء فى طفولته الأولى ، أو الى العلاقات الاجتماعية للانتاج ، أو الى العلاقات فيما بين الأجيال ، أو الى ظروف السلام والحرب ، الازدهار والانهيـــار ، الابداع أو الجمود الثقافى • وأيا كانت الأسباب وطريقة تصورنا لها فان الاغتراب على أى حال يصف أحد معالم الموقف الانسانى فى طابعه البنائى الأصــيل ، الذى بدونه لن يكون الانسان انسانا ، وسيكون مآله اما الى أن يصبح الها أو حيوانا •

ولمصطلح « الاغتراب » كذلك بطانة سلبية لايمكن انكارها • لأنه يوحى بأمر ينبغى أن لايكون ، أو على الأقل نستشعر أنه يجب أن لايكون • فاذا كان الاغتراب يحدد لنا بنية الموقف الانسانى فان هذا معناه أنه فى صميمه يقوم على الاحساس بأن

الموقف ينبغى أن لايكون على ماهو عليه • وبعبارة أخرى فان الواقع الانسانى يبدو داخليا على نحو نشعر فيه بأنه ينبغى أن لايكون • والالتفات اليه معناه الالتفات الى شيء نستطيع أن نتجاوزه ونتغلب عليه • فالانسان ـ كما يقول الشاعر الفيلسوف نيتشه ـ هو تخط دائم ، انه معبرة لشيء أعلى وأعظم منه • وقد رأى الوجوديون فى الانسان أنه توتر من جانب وجود من أجل ذاته يريد أن يصبح وجودا فى ذاته ، أو من جانب وجود بشرى ألقى به هناك يريد أن يصبح وجودا شيئيا • وقالوا ان هذا التوتر لاينتهى الا بالموت الذى يسد وحده الثغرة ويجعل الجرح يلتئم • لكن الموت باعتباره نهاية طبيعية ومحتومة بالنسبة للكيان البشرى لايزودنا بحل معقول ومقبول للمشكلة الباطنية فى واقعة الوعى بالذات نفسها • فاذا امكننا التغلب على الثغرة القائمة فى الوجود فى ذاته فسيكون بوسعنا أن نتصـــور مرتبة أعلى من مراتب الذات الواعية بنفسها ، الشاعرة بالضرورة بوجود الآخر من خلال واقعة الوعى بالذات هـــذه ، تستطيع فيها الذات أن تحقق كثيرا من الفضائل ومن اكتمال الوجود فى ذاته أو الوجود الشيئى ، وذلك عندما تصل الذات الى مستوى الذات الواعية بنفسها •

ويزودنا الديالكتيك القائم بين « الأنا » و « الآخر » (مع ملاحظة أن « الآخر » يتضمن أيضا « الأنا » بمعنى من المعانى) بالمفتاح الذى يجعلنا نفهم الاغتراب فى جميع جوانبه وأشكاله • فمن الممكن أن يركز مفكر ما أو مجموعة معينة من الناس أو أبناء سن معينة انتباههم حول جانب واحد أو شكل واحد من جوانب الاغتراب وأشكاله ، مع اهمال الجوانب أو الأشكال الأخرى • لكن هذه الجوانب والأشكال الأخرى تظل دائما هناك تؤثر تأثيرا كامنا ، باعتبارها قوى سرية أو تابعة تتهيأ للظهور فى بؤرة الاهتمام بمجرد أن تصل معالجة هذا الشكل السابق أو ذاك من أشكال الاغتراب الى حد معين • ومن الممكن تدوين تاريخ الانسانية بالاستعانة بألفاظ أشكال الاغتراب التى سيطرت على الحضارات والثقافات المتعاقبة • ولهذا فان القول بأن الاغتراب اكتشاف يرجع الى ماركس أو بأنه يمثل خاصية تميز المجتمعات الصناعية فقط ينطوى على خيانة عمياء لكل من الفلسفة والتاريخ • لكن حتى أولئك الذين لايوجد على أعينهم تلك الغشاوة لايستطيعون أن يتبينوا تماما أن الحضارة نفسها هى استجابة ابداعية للاغتراب ، وأن الفروق القائمة بين الحضارات ترجع الى تنوع فى نماذج الاستجابة الابداعية أمام شـــكل واحد للاغتراب ، أو الى أن الاغتراب الذى تلقى رد فعل ابداعيا كان فى ذاته متنوعا فى طابعه • وهذا أمر صحيح بالنسبة للأشخاص كذلك •

فالمشكلة اذن ليست مشكلة الاغتراب بقدر ما هى مشكلة أى نموذج للاغتراب نكون بصدده ، وما الذى يقوم به المرء فى مواجهة الاغتراب • فهناك اغتراب واغتراب • وهناك أيضا استجابة ابداعية ايجابية للاغتراب ، كما أن هناك استجابة سلبية له •

وحتى فى المعنى التقليدى يمكن للشخص الذى يعانى من الشعور بالفوضى (١) أو من « الاغتراب » ان يقدم على الانتحار ، أو ينطلق شاردا يقتل الآخرين ، أو ينخرط فى عمل ثورى ، أو يشغل نفسه بتنفيذ بعض الاعمال الابداعية • ولكن من الممكن ان نرى فى واقعة الاغتراب اذا ما ازددنا فيها تعمقا واقعة جوهرية بالنسبة للموقف الانسانى ومتمشية معه على نحو ما بحيث نستطيع أن نأخذ منها مصلا مضادا نحول به الموقف الانسانى الى نقيضه تماما • وبوسعنا ـ كما سنرى فيما بعد ـ أن نفهم بعض الأفكار الهندية الرئيسية فى هذه النقطة على هذا النحو •

وقد يشعر القارىء بأن تعميمنا لمفهوم تصور « الاغتراب » الى الحد الذى وصلنا اليه بالأسئلة التى أثرناها حوله قد انتهى بهذا المفهوم الى التميع وأصبح لامعنى له فى الأغراض المعرفية • وقد قيل بحق ان تحويل مفاهيم الشعور بالضياع والاغتراب الى تصورات نظرية واخراجها عن السياق التاريخى المحـــدد الذى توجد فيه هو بمثابة استخراج مصل من النقد العنيف الذى كنا نلتقى به فى التعريفات التقليدية التى قدمها دوركهايم وماركس لهذين التصورين ، وهى تعريفات كانت مشـــتملة على اتجاهات خلقية وسياسية تنحو نحو تغيير النظام الاجتماعى الحالى (٢) • وقد أثير هذا الاعتراض أول ما أثير ضمن المحاولات التى قام بها علماء اجتماع عديدون للبحث عن تعريفات وظيفية لهذين التصورين بهدف امكان اخضاعهما للاجراءات المعتادة فى القياس والمقارنة والتحقق • وكانت أعمال ليوسترول (٣) وجوين تتلر (٤) وملفن سيمان (٥) ودوايت دين (٦) هى أهم الأعمال فى هذه المحاولات • وحتى لو سلمنا بأنه ليس لنا أن نناقش السلطة المقدسة التى لماركس أو لدوركهايم ، وبأن الحكم بصحة تصور ما مرتبط فقط بما كان يقوله هؤلاء الثقات ، أو حتى بأن الاقرار بتصور ما فى العلوم الاجتماعية لايتم الا اذا كان متضمنا للاتجاهات الثقافية والسياسية السائدة فى المجتمع الذى وجد المفكر نفسه فيه ، فاننا لانتصور كيف يخفى على أى شخص تلك الحقيقة التى تقول

---

(١) يستعمل عادة مصطلحا « الشعور بالفوضى » و « الاغتراب » للدلالة على ظاهرتين مختلفتين وان كانتا متصلتين . والمصطلح الاول يشير فى المحل الاول الى الحالة النفسانية للفرد، ويشـير الاخـر الى حالة الطبقات الاجتماعية . وبالرغم من ذلك فان الاختلاف بينهما ليس عميقا بالقدر الذى احـاول ان ابرزه هنا .

(٢) جون هورتون : «الفوضى والاغتراب يفقدان طابعهما الانسانى : مشـــكلة تواجه ايديولوجية المجتمع » مقال فى الصحيفة البريطانية فى علم الاجتماع ، المجلد ١٥ ، ١٩٦٤ ، ص ٢٨٣ ـ ص ٢٩٨

(٣) ليوسترول : « التكامل الاجتماعى وبعض النتائج المترتبة عليـه » ، المجلة الامريكية فى علم الاجتماع ، عدد ديسـمبر ١٩٥٦ .

(٤) جوين تتلر : « مقيـــاس لقيـــاس الاغتــراب » المجـلة الامريكية فى عـلم الاجتمـاع ، ديســـمبر ١٩٥٧ .

(٥) ملفن سيمان : « فى معنى الاغتراب » ، المجلة الامريكية فى علم الاجتماع : ديسمبر ١٩٥٩ .

(٦) دوايت دين : « معنى الاغتراب وقياسه » ، المجلة الامريكية فى علم الاجتماع ، أكتوبر ١٩٦١

بأن الاغتراب فيما يرى ماركس لايمكن أن يختفي الا اذا كنا نتحدث عن ماض خرافي أو عن مستقبل أسطوري • وقد يكون ماركس أقنع نفسه بأن الأسطورة ليست بعيدة عن الوجود الحاضر • لكن هذا هو مافعله صانعو الأساطير دائما (١) •

لكن يبدو أن علماء الاجتماع ، المحدثين منهم والقدامى ، قد بلغ ارتباطهم بالحاضر أنهم أصبحوا لايكترثون بمدى الصلة بين تصوراتهم وملتقى الثقافات القائمة في معناها الواسع • فما هي الصلة التي يمكن أن تقوم مثلا بين الابعاد الخمسة للاغتراب التي قال بها « ملفن سيمان » بالمجتمع الغربي المعاصر وحـــده دون غيره من المجتمعات ؟ فالشعور بأن المرء قد تجرد من قواه ، وبان الحياة أصبحت لامعنى لها ، وبأنها خلت من المعايير ، والشعور بالعزلة والغربة فيما بين الانسان ونفسه ، كل هذا من الممكن أن يجده الانسان في أي مكان يقع عليه اختياره • وليس من شك في أن التساؤلات العميقة التي كان يثيرها الفكر المستخلص من كتاب « الأوبانيشاد » والفكر البوذي في عصورهما المتقدمة والقلق الذي كانت تعكســـه هذه الأفكار حـــول طبيعة النفس الانسانية من ناحية واحجام كثير من الناس عن الانخراط في الحياة الاجتماعية الحديثة ليصلوا الى اجابة على تلك التساؤلات ، كل هذه ليست الا علامات للاغتراب ، مفهوما بمعنى العزلة والابتعاد ، وهما اللفظان اللذان يجددان لنا ــ فيما يبدو ــ تصـــور الاغتراب وصياغته كظاهرة حديثة • والحق أننا اذا صـــدقنا التحليل الذي قدمه الهنود الأوائل للموقف البنياني للانسان فان هذا يعني أن الانسان يكون قد وصل مبكرا جدا الى النتيجة التي تقول بأن المرء يكون دائما غريبا عن نفسه ، اللهم الا في الأحوال النادرة التي يصل فيها الى تحرير ذاته : حالة « الموكسا » • وعلى هذا النحو ذهبت احدى المدارس الفكرية عند الهنود الأوائل الى أن النفس في جوهرها وحيدة (٢) تماما ، في حين نظر كل المفكرين تقريبا الى الحياة الواقعية الاجتماعية على أنها تعاني

---

(١) يفترض أن سيطرة السلطة من حيث انها تمثل ضغطا على الفكر تشكل أحد المعالم الخاصة بالثقافة الشرقية • ومع ذلك فمن دواعي التسلية أن نلاحظ تلك العناية الفائقة التي تبذلها الاجهـــزة لتؤكد لنا عن طريقها عدم وجود شائبة تشوب نقاء الفكر عند ماركس أو فرويد أو فتجنشتين ، من حيث أنهم رواد مستقلون تماما لم يتأثروا بالافكار المعـــدية التي تجيء عن طريق التيـــارات الموروثة غير الجـــديرة بالاحترام •

(٢) علينا أن لانخلط بين فكرة النفس باعتبارها وحيدة في جوهرها وفكرة العزلة عند ملفن سيمان، وهي التي يعرفها هكذا : « نظرة من شأنها أن تزن بعض الاهداف والمعتقدات على أنها ذات قيمة منخفضة في حين ينظر اليها المجتمع موضوع الدراسة على أنها تمثل قيمة مرتفعة » ، والمؤلف لا يبدو انه واع بأن هذا التعريف من شأنه أن يؤدي الى أن يجعل كل الرواد المبدعين يعـــانون بالضرورة من الاغتـــراب • وبالاضافة الى هذا فان ادخال المعتقدات والاهداف معا في التعريف من شأنه أن يزيد في تعقد الموقف من حيث أننا نضع الاتجاهات المعرفية والمجهودات الارادية على قدم المساواة في حين ينظر اليهما في اغلب المجتمعات ــ باستثناء المجتمعات الشمولية تماما ــ على أنهما مختلفان •

جميع صنوف المعاناة ٠ ولنأخذ على سبيل المثال عبارة جون ٠ ب ٠ كلارك التى يقول فيها : « الاغتراب حالة يشعر فيها الانسان بأنه أصبح مجردا من القوى التى تسمح له بتحقيق الدور الذى كان قد حدده لنفسه فى مواقف خاصة » (١) ٠ فهل خطر ببال السيد كلارك أنه باستثناء ما يحدث فى بعض المهام المجردة تماما التى قد يضطلع بها بعض الناس فان كل الأدوار التى يضطلع بها جميع الناس فى الحياة ستقودهم الى الشعور بالاغتراب ، بالمعنى الذى حدده ؟ ومن الجائز أن نجيب على هذا بأنه بالرغم من أن التعريفات الوظيفية التى يقدمها عالم الاجتماع الذى يمارس مهنته تطبق فى المجتمعات أو الثقافات المعاصرة فان هذا لايعنى بصفة مؤكدة ـ بل لايتضمن ـ أنها تتمشى مع سياق هذه المجتمعات وتلك الثقافات فقط ٠

والحق أن التعريفات من شأنها أن تتخطى حدود أى مجتمع وأية ثقافة ٠ فقد أبرز « ليوسترول » بوضوح على سبيل المثال توكيد الذات فى مواجهة متعلقات الآخرين ، وتوكيد الذات فى مواجهة المسافة التى يقع على طرفها الآخرون ، وتوكيد الذات فى مواجهة الاغتراب الصادر من الآخرين ، وذلك كله عندما يتم فى وسط متصل ٠ كما أكد أن ظاهرتى النظام والفوضى من الممكن أن نقوم بدراستهما على كل من المستوى الكبير أى الاجتماعى ، والصغير أى الفردى (٢) ٠

ويبدو أن حصر المشكلة فى نطاق الثقافة المعاصرة والمجتمع المعاصر ـ أيا كان نصيب هذا الحصر من الصواب كما قد يبدو للوهلة الأولى ـ قد أدى الى مساعدة هؤلاء العلماء على أن ينفذوا بعمق ودقة فى الأفق الصحيح الذى استطاعوا أن يطلوا منه على المشكلة بأسرها ٠ فمن النادر أن نجد لديهم فيما يبدو وعيا يحفزهم على تذوق أقوالهم فى اطار خلفية متنوعة تضم ثقافات مختلفة ٠ ولكثرة مابدا الاغتراب عند الكثيرين مشكلة خاصة بالمجتمعات الصناعية المعاصرة فقد أخفق حتى أولئك الذين أدت بهم صياغاتهم النظرية التصورية للمسألة الى أن يروا عدم مناسبة هذا التحديد فى الاستمرار فى موقفهم ٠ فالصياغات التى قدمها ملفن سيمان مثلا يبدو للوهلة الأولى أن علاقتها ليست بالحاضر فقط ٠ ولكن اهتمامه الأساسى بتقديم صياغة للتصور كان فقط ـ بحسب تعبيره هو ـ من أجل التعرف على منطق النظرية الخاصة بجماهير المجتمع (٣) والتعرف على حدودها ٠ وذلك بدون شك ، مع افتراض هذا الفرض الذى

---

(١) جون ٠ ب٠ كلارك : « قياس الاغتراب فى نظام اجتماعى » ، مقال فى المجلة الامريكية فى علم الاجتماع ١٩٥٩ ، ص ٨٢٩ ٠

(٢) ليوسترول : « التكامل الاجتماعى وبعض النتائج المترتبة عليه » ٠ المجلة الامريكية فى علم الاجتماع ، ديسمبر ١٩٥٦ ، ص ٧٠٩ ـ ص ٧١٦ ٠

(٣) « سواء كنت مصيبا او مخطئا فان ما أسعى الى الوصول اليه فى المدى الطويل هو اكتشاف معيار اجتماعى نفسى لاختبار منطق نظرية خاصة بالمجتمع الجماهيرى ومعرفة حدودها » : ملفن سيمان: « رد » نشر فى المجلة الامريكية فى علم الاجتماع ، بالمجلد السبعين ، ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥ ، ص ٨٢ ٠

لم يصرح به ولم يناقش صحته ، هو أن المجتمع الجماهيرى الوحيد الذى وجد فى العالم هو المجتمع المعاصر وبخاصة مجتمع الدول الغربية ٠

ولكى نعطى مثالا واحدا آخر سنكتفى به ، أمامنا عبارة تبدو فى قراءة سطحية أنها عبارة مطلسمة ومحدودة الأثر ٠ وبالرغم من هذا فان معظم القراء الغربيين سينظرون اليها على أنها عبارة صحيحة تماما ٠ فقد كتب « روبرت بلاونر » يقول فى كتاب ممتاز بالرغم من كل شىء : « الاغتراب هو مجموعة من الأعراض العامة تتألف من عدد من الظروف الموضوعية المتباينة والحالات الوجدانية الذاتية التى تنبثق فى جـــو العلاقات العامة فيما بين العمال وظروف العمل الاجتماعية والتكنوقراطية » (١) ٠ وفى هذه العبارة يلقى ماركس بظله كثيفا ٠ والحق أن المؤلف يبرر موقفه بقوله : « مفهوم الاغتراب فى معناه الكلاسيكى كان محاولة لتفسير التغييرات التى تطرأ على طبيعة العمل اليدوى نتيجة لقيام الثورة الصناعية » (٢) ٠ لكن حصر هذا المفهوم فى أحوال العمال وأيضا فى نطاق العمل الصناعى فقط ليس الا حصرا لاداعى له فيما يبدو ، ولن يجدى أى قدر من الاحترام الموضوع فى غير موضعه للصياغة الكلاسيكية فى انقاذه من كونه حصرا جزافيا (٣) ٠ ويبدو أن الصورة الأســـطورية للراعى الذى لم يمر بالاغتراب فى حياته وصورة العامل اليدوى أخـــذت تداعب مخيلة علماء الاجتماع ، معتمدين فى هذا على بعض الوقائع العديمة القيمة ٠ لكن الشىء الذى ربما نظر اليه على أنه مجرد تحطيم للعادات الروتينية قد واكب وجود الصـــورة الرومانتيكية المزدهرة للعامل الزراعى المستقر ، وبخاصة صورة الفنان الأصيل ٠ وذلك لأن ظهور الزراعة أدى الى تحويل تلك الصورة الأسطورية الى واقعة لامجال للشـــك فيها ٠ وعلينا أن نتذكر أن الراعى لم يدخل فى تلك الصورة الأخيرة ٠ ولو كان فى مقدورنا أن ننقل أنفسنا بالخيال الى الفترة التى بدأت فيها الزراعة فربما التقينا بمشـــاعر طاغيـة بالعبودية الروتينية ، وذلك فى مقابل الحياة الحرة التى كان يمارسها جامع الطعام المتنقل ، أو الصياد ، أو حتى الرعاة الرحل ٠

لكن توينبى كان قد ذهب الى أن حرية الراعى المتنقل ليست شيئا بالقياس الى حرية الزارع ٠ وذلك من حيث أن الهجرات الموسمية وراء مراعى الصـيف والشتاء

---

(١) « الاغتراب والحرية : عامل الورشة مع الصناعة التى ينتجها » ، شيكاغو ولندن ، مطـابع جامعـة شـــيكاغو ١٩٦٤ ، ص ١٥ ٠

(٢) المرجـع السابق ، المقـدمة ، ص ٩

(٣) علينا أن نتذكر أن المعانى التى يتضمنها لفظ « كلاسيكى » فى دنيا الفن والادب تختلف عما لها فى دنيا العلوم ٠ فالتعبيرات الكلاسيكية فى العلم ينظر اليها على أنها تعبيرات متخلفة وغير مناسبة ، على حين ينظر اليها فى عالم الفن والادب على أنها ذات قيمة خالدة وانها معايير اسهمت فى تحقيق شىء ما ٠ وبالرغم من هذا فان الخضوع لهذه المعايير قد يكشف عن نقص فى القدرة على الابداع عند الفرد وفى التيار الثقافى الذى ادى الى انتشارها ٠

بالنسبة الى الأول لم تكن ممكنة عمليا الا عندما أخضع الراعى تنقلاته لنظام يشبه فى دقته دقة تحركات الجيش النظامى فى سير المعركة (١) • وحتى لو سلمنا بهـــذا فسيظل بينهما ذلك الفارق الاساسى الذى يصل بين من يتحرك تبعا لتغير الفصول ومن يقيد نفسه بمجىء الفصول • وليس من شك فى أن كلا منهما يكون متأقلما مع الدائرة التى تدور فيها حياته ، والمشاكل التى تبرز أمام كل منهما تكون دائما فى نطاق هذا الاطار • لكن المشكلة الكبرى تظهر عندما تضطر جماعة من الناس بكل أفرادها أن تغير فجأة من مجموعة العادات التى أخذت نفسها بها فى العمل الى عادات أخرى • وعلى هؤلاء الذين يتحدثون دائما عن الاغتراب باعتباره سمة مميزة لحياة العامل الصناعى أن يتذكروا أولا أن نظام حياة الرعاة قد كتب له الاستقرار فى حقبة من الزمان تزيد فى طولها كثيرا على الحقبة التى استمر فيها نظام الحياة بالنسبة للعامل الصناعى ، وثانيا أن أى عامل صناعى ــ اذا افترضنا أنه قد ترك له الخيار ــ ليس على استعداد أن يرتد فى سهولة الى حياة الراعى (٢) •

وعلى هذا فان مشكلة الاغتراب ينبغى أن تفهم خارج أى نطاق دينى وبعيدا عن أى حصر لها على نحو ما اعتاد الكتاب أن يعرضوها لنا • وذلك لأنها ليست مشكلة بعض الطبقات التى تنتمى الى بعض المجتمعـــات فى مراحل معينة من التـــاريخ • انها تتصل بالأحرى بالطبيعة البشرية • وبوسعنا أن نميز بين الأفراد والجماعات والمجتمعات والثقافات على أساس المصدر الذى يشعرها بالاغتراب بصـــفة جوهرية وبالنظر الى المحاولات التى بذلتها فى مواجهة الاغتراب والاســـتجابة اليه • وكما أشرنا الى ذلك سابقا فان « الآخر » الذى يشعر الانسان بسببه بالاغتراب يمكن أن يكون هو نفس الانسان التى بين جنبيه أو الأشخاص الآخرين أو الطبيعة فى جوانبها المتعالية أو الكامنة • وبالاضافة الى هذا فان الشعور بالاغتراب يجعل الناس يتحركون للتغلب عليه بوسائل متعددة تعدد صور الانسانية • وبوسعنا أن نناقش هنا بعض الأشكال الرئيســـية للاستجابة فى مواجهة الاغتراب •

فالآخر الذى يتولد شعورى بالاغتراب حياله يمكن أن ينظر اليه على أنه يمثل المصدر الدائم للخطر الذى يتهددنى ، سواء فى قدرته على الانسحاب من سياق علاقة عاطفية أو فى قدرته على الوقوف عقبة فى طريق تحقيقى لأغراضى • ومن ناحية أخرى فان الآخر حتى عندما يبدو على أنه يستجيب فى مجال الشعور أو يتعاون فى مجال الفعل قد ينظر اليه على أنه يمثل « الحد » بالنسبة لكيانى ، بمعنى أنه هو الذى يجعل من الانسان معتمدا على الآخر ، حتى بالمعنى الذى قد يبدو أن الطبيعة فيه تمثل فى

---

(١) توينبى : « التغير والمادة : تحدى العصر » ، لندن ، مطابع جامعة اكسفورد ، ١٩٦٦ ، ص ٢١٢

(٢) وهذا الحصر نفسه ينطبق على حديث الاستاذ مرتون حول هذا الموضوع أيضا • وذلك لان تصويره للشعور بالفوضى على أنه نتيجة للتناقض القائم بين الاهداف الثقافية الموضوعة والمســـالك الاجتماعية التى ترسم لتحقيق تلك الاهــــداف لايمكن أن ينظر اليـــه على أنه تصــــوير خاص بثقـــافة معينة فقط •

جوهرها الحدود التى تحد من نطاق الانسان ، لابمعنى أنها تحول فقط دون أغراضى وتضع العراقيل فى طريق تحقيق رغباتى ، بل أيضا بمعنى أنها تدعونى دائما الى الالتفات اليها • وبهذا فانها لاتدع الشخص أبدا يقنع بنفسه ولا تجعله أبدا يشعر باكتفاء ذاتى مطلق •

وقد استقر فى العالم الغربى الحل التقليدى السائد لمشكلة ذلك النوع من التهديد الآتى من الآخر ، وهو حل يقوم على التغلب على هذا الآخر واخضاعه • فاذا كان المرء قويا بدرجة كافية ، أو قادرا على الاقناع بطريقة مرضية ، فانه سيملك الضغط على الآخر ، أو سيكون قادرا على ترويضه حتى ينفذ له ما يريد • ولكن كلا الأمرين ينطوى على انتهاك للحرية الحقيقية عند الآخر • وذلك بجعله لايختار الا مبتدئا من ارادتى أنا ، غير عابىء بوجود أى شخص آخر • وهكذا فاننا بضرب من التعميم نستطيع القول بأن الفكر الغربى قد اتجه الى الأخذ بنظام الواحدية فى السلطة وفى عملية التقويم أيضا • وهذا النظام يقوم على الحقد على كل صوت مخالف وهدمه ، كما هو الحال حتى بالنسبة للعقائد السماوية عند المتدينين • وانتهى الأمر فى القطاع الأنجلو سكسونى من الحضارة الغربية أن صادفت الحرية المتعددة الجوانب التى ظللته طوال مئتى عام تقريبا تحديات كبيرة ، ظهرت فى صورة عدة أشكال من النظم الشمولية فى قلب القارة الأوربية • ولا ندرى كم سيكتب من العمر لتلك الحرية فى وطنها الأم • وأيا ماكان الأمر فان تحديد حرية كل انسان فى المجتمع من خلال حرية الآخر ، وتقبل كل منا لتلك الحقيقة بالممارسة التجريبية ، من الممكن أن يستمر فى الوجود فقط مالم ننظر الى أية قيمة سيؤدى التمسك بها الى خلق أوضاع قائمة فى الخارج تجعل منها قيمة مطلقة ، ما تخلينا عن النظرة الى حريتنا الكاملة نفسها على أنها احدى القيم • والمقابل الوحيد لهذا التصور للحرية أن نتصورها على أن تحقيقها المطلق على يد انسان ما لايتعارض مع تحقيقها على يد الآخرين • لكن حتى لو تم تصورنا للحرية على هذا النحو من التعبير فان قبولنا للطبيعة الثانية لجميع القيم التى يتم تحقيقها من خلال خلق أوضاع قائمة فى الخارج لايكون الا اذا استطعنا أن نتفادى مبدأ انتهاك حرية الآخر •

والحق أن هذا هو بعينه المحور الذى أخذ الفكر الهندى على عاتقه مهمة معالجة المشكلة على أساسه منذ القدم • فقد تصور الحرية المطلقة التى اعتاد أن يعرفها تحت اسم « موكسا » على نحو يجعل تحقيقها ممكنا على يد كل انسان ، من حيث ان تحقيقها على يد أى واحد من الناس لايمثل عقبة فى طريق تحقيق الآخرين لها ، بل يمثل بالأحرى عاملا مساعدا • وفى الوقت نفسه نظر الى كل القيم الأخرى ، وبصفة خاصة الى تلك التى تؤدى الى تحقيق بعض الأوضاع القائمة فى الخارج ، على أنها تمثل قيما ثانوية • وبالتالى على أن الجرى وراءها مسألة نسبية وثانوية • فاذا بدأنا بالتهوين من قيمة عالم الممارسة التجريبية ــ وهو العالم الوحيد الذى نجرى فيه سعيا

وراء الأهداف الخارجية ونمارس فيما بيننا على أرضه الصراع من أجل تحقيقها ـ فسيتغير على هذا النحو العالم الذى نشعر فيه أساسا بالاغتراب • ولن ينظر بعد هذا الى الآخر الواقعى المرتبط بتاريخ معين على أنه يمثل المركز الذى تلتقى عنده مشاعر الاغتراب والاعجاب جميعا • ذلك أن ثمة علاقة بين حالتين شعوريتين يمر بهما الانسان: الحالة التى يشعر فيها وعيه بأنه مقفل على نفسه مكتفبذاته ، والحالة الأخرى التى يخرج فيها الانسان من أسوار ذاته ويصبح عاجزا عن الوصول الى حالته الأولى مرة ثانية أو البقاء فيها • فى هذه المرحلة اما أن يلغى الآخر وجوده الغاء تاما ، كما يحدث فى « الأدفيتاڤيداتا » ، أو يسمح له بالسقوط والخطيئة كما هو الحال فى « البوذية » أو « الجاينية » • وفى هذه الأحوال اما أن يعامل الآخر على أنه « آخر » تماما ، لكن بدون أن تقوم أية علاقات وجدانية بينى وبينه كما هو الحال فى « السمخية » ، واما على أنه « الغير المتعالى » الذى يمكن أن أقيم معه علاقات دائمة من المحبة والمودة • وبالرغم من هذا ففى جميع هذه الحالات ينظر الى الذات على أن لها وجودا متعاليا على الوجود الواقعى للآخر ، لا على أنها تابعة له أو على أنها على علاقة جوهرية معه •

وفى الموقف الطبيعى تبدو النفس فى حالة من الموضوعية ، وتنظر الى ذاتها على أنها موضوع من الموضوعات المتكثرة الموجودة فى العالم • لكن عندما اكتشفت النفس طبيعتها المتعالية فى جوهرها واكتشفت النتيجة المترتبة على هذا ، أعنى انعزالها الذى لاشك فيه ، أدى بها هذا الاكتشاف الى حالات وجدانية اختلفت طبيعتها تماما فى الغرب المعاصر عنها فى الهند القديمة • فعند ما تبين للانسان فجاة أنه كائن متوحد أدى به هذا الاكتشاف فى الفلسفة الوجودية المعاصرة التى شاعت فى الغرب الى عدة مشاعر وصفت وصفا متباينا باستعمال كلمات مثل : الرعب ، والحصر النفسى ، والشعور بالدوار أمام انهيار القيم ، والغثيان ، وما الى ذلك • والحق أن اكتشاف هذه الحقيقة قد صاحبه حالة من فقدان المعنى وضياع الدلالة والقيم ، حتى بدا أن المخرج الوحيد من المأزق المستغلق هو فى الالتجاء الى المخدرات والجنس والانتحار والقتل • وفى كلمة واحدة فى الالتجاء الى ما كان يدعوه أندريه جيد « بالفعل الحر »• وفى الطرف الآخر فان وصف هذه الحالة نفسها فى التعبيرات القديمة فى الفكر الهندى كان يتم من خلال تعبيرات مثل الحرية والسلام وتحرير النفس والاستقلال والاكتفاء الذاتى والسعادة • وبوسعنا أن نخلص من هذا فقط الى أن فقدان المعنى الذى اكتشفته النفس المتعالية وشعورها بترديها الكامل فى الموضوعية كان ذا وقع كبير جدا فى الغرب حتى أنه أدى مع الانقلاب الفجائى الذى كان نتيجة له الى ازعاج كل شىء • وانتهى بصدمة عنيفة زلزلت كل شىء ، ولم تسفر فى نهاية المطاف الا عن تعذر قيام هوية مع الموضوعية أى مع الطبيعة •

لكن يبدو أن هناك تفسيرا مختلفا لقيام هذه الحالة ، تفسيرا أكثر عمقا من التفسير السابق • ذلك ان الاستجابة الايجابية للاغتراب قد تأخذ شكل التسلط على الموضوع،

مفهوما بصفة خاصة على أنه الطبيعة • وقد أشرنا الى هذا سابقا ، وبخاصة بالقياس الى وجود الأشخاص ، لكن قد يكون من المستحسن أن نزيد نظرتنا اليه عمقا • فالشعور بالاغتراب اما أن يتخذ صورة معرفية أو صورة فى الفعل والتطبيق • فالانسان اما أن يسعى الى السيطرة على الموضوع عن طريق معرفة كل ما يتصـــل به أو عن طريق اخضاعه لرغبات ارادته • وفى الحالة الأولى سيظل الموضوع متروكا وحيدا فى ذاته ، اللهم الا عندما نحتاج الى معالجتنا له لتحقيق أغراض معرفية • حقا ان هذا الموضوع يتحول الى موضوع داخلى ، ويتم تمثله فى الذات ، وبهذا يصبح جزءا من وجود الانسان لكن دون أن يفقد وجوده المستقل بأى معنى من المعانى السليمة لهذا الاستقلال • وعلى العكس من ذلك فان اخضاع الآخر لارادتى يتم بتسلط حقيقى يظهر أول مايظهر فى مجال الفعل • بل ان المعرفة عينها يمكن تصـــورها فى هذا المجال على أن متطلباتها الحقيقية لاتتوفر الا عندما تقود الى الفعل • وعلى هذا فان الفرد لايستطيع أن يقهر الشعور بالاغتراب الا من خلال الفعل الناجح ، ولابد أن يقود الديالكتيك الذى يندمج فيه الفرد ابتداء من الفعل شيئا فشيئا الى الزمان والعلية والمجتمع والتاريخ •

فالآخر الذى يسعى الفرد الى السيطرة عليه من خلال المعرفة هو أولا ذلك الآخر الذى ينتمى الى عالم الطبيعة • انه الآخر اللاانسانى • واذا كان الانسان يحاول أن يعرف ويفهم الأشخاص الآخرين فان هذا من شـــأنه أن يحولهم الى مجـــرد حالات للموضوعات ، وبخاصة اذا كان طراز فهمنا لهم هو طراز فهمنا لموضوعات الطبيعة • وهناك طراز آخر بالنسبة الى الكائنات البشرية ، وهو الطراز الذى نقول بحســـبه مثلا « ان الفهم يعنى أن أتلمس المعاذير » ، أو يقول الفرد فيه : « لا أحد يفهمنى » • وفى هذا المعنى الأخير فان الفهم يعنى تقبل غيرية الآخر ومشاركته ، ويعنى رؤيته لاكما يراه الآخرون ، بل كما يرى هو نفسه ، وأن أشعر معه بشىء مشترك أكثر من مجرد شعورى به • فهذا الطراز من الفهم لايمكن أن يتحقق الا بالنسبة الى الكائن البشرى ، ولا يمثل تماما نموذجا للمعرفة معبرا عنه فى ألفاظ تصورية بقدر ما يمثل هوية متخيلة مع الحياة كما يعيشها ويشعر بها الشخص موضوع الفهم • ولما كان هذا النموذج للفهم وقفا على الكائنات البشرية فانه يمتد فيشمل فى بعض معانيه النشـــاط الابداعى للانسان والسلوك الجمعى كذلك • وفهمنا للفنون والتاريخ والمجتمع يتطلب أساسا الى حدما ذلك النوع من المعالجة • وبقدرما نهمل هـــذا الجانب من المعرفة فى تلك الميادين يمكننا أن نتوقع زيادة فى درجة شعور اغتراب الانسان تجاه نفسه توازى درجة الاهمال فى تلك المعرفة •

وقد عبر البعض عن هذا الطراز من الفهم فى الماضى بلفظة «الاسقاط الشعورى»، واعتادوا أن ينظروا الى هذا الطراز من الفهم على أنه المنهج الذى يميز الدراســـات الانسانية • وبالرغم من هذا فان استعمال لفظة معرفة تحت تأثير كل النجاح الذى حققته العلوم الطبيعية أخذ يضـــيق نطاقه تدريجا حتى انحصر فيما يكون قابلا

للدراسة بالمناهج التى تستخدم فى العلوم الطبيعية أو بمناهج شبيهة بها • وقد كان هذا نتيجة للنظر الى الواقع البشرى من خلال تلك الجوانب التى يمكن دراستها بواسطة تلك المناهج فقط ، وتوجيه الانتباه اليها ودراستها دون غيرها • وعندما انتشر هذا الاتجاه وأضحى مسيطرا أصبحنا على قيد خطوة واحدة من التصريح بأن مايكون غير قابل للدراسة بواسطة تلك المناهج تحقيقا لكل الأغراض العلمية ينظر اليه على أنه غير موجود فى باب المعرفة • ولما كانت المناهج المستخدمة فى العلوم الطبيعية قد استخدمت أول ما استخدمت فى مجال دراسة الأشياء التى لايمكن أن نتصور أنها موضوع لأية تجربة ممكنة معرفية أو غير معرفية ، فقد كان هذا من شأنه أن يحول الانسان الى مجرد موضوع ، وبالتالى يملأه اغترابا تجاه الآخرين وتجاه نفسه •

ومعالجة الانسان على أنه موضوع من موضوعات المعرفة ، والنظر اليه فى ذاته وفى الآخرين على أنه كذلك ، أمر ينطوى على «احراجية» أشار اليها كانط • فالانسان باعتباره موضوعا للمعرفة لايمكن الا أن ينظر اليه على أنه مجبر ، فى حين أنه اذا نظر اليه على أنه ذات فاعلة ، وبصفة خاصة على أنه ذات يصدر عنها الفعل الأخلاقى ، فلا يمكن أن نتصوره الا على أنه حر • لكن محاولة الاهتداء الى منهج جديد للمعرفة فى ميادين العلوم الانسانية كانت محاولة للمحافظة على ذاتية الآخرين وعلى الابقاء عليها وزيادة قدرتها على الانتباه ، وذلك بعد أن أصبح الاتجاه الى اعتبار الآخرين مجرد موضوعات للمعرفة • وبعد الاطمئنان الى المحافظة على ذاتية موضوع الدراسة فى المحاولات الانسانية على هذا النحو ، روعيت كذلك حياة الانسان الوجدانية واهتمامه الفعال بالقيم باعتبار أنها تمثل أجزاء متكاملة من تجربة معيشة فى جوهرها • والتحول من هذه النظرة للانسان الى النظر اليه أول الأمر نظرة سطحية تحولت بعد هذا الى نظرة سلوكية جوفاء ، مع القضاء على التجربة المعيشة للحياة الوجدانية والنظر الى الاهتمام بالقيم على أنه لايتمشى مع الأغراض المعرفية الدقيقة ، وبالتالى على أنه لا وجود له فى مجال المعرفة ، كل هذا قد أدى الى شعور الانسان بالاغتراب وسط كل ما كان يمثل الانسان فى جوهره • لكن لما كان من المتعذر تنحية الانسان تماما من وجوده الحقيقى فقد دفعوا به دفعا الى زوايا جانبية ، وضغط عليه ، ولويت ذراعة ، حتى لايطلب لنفسه أى كيان معترف به فى الواقع العام • ومع ذلك ففى مجال الوجود الذاتى للانسان ظل الباب مفتوحا للاغتراب بالكيان الذاتى له بطريقة ما ، أيا كانت صفة السرية والالتواء وعدم الاقرار بهذا الاعتراف • أما بالنسبة الى الآخرين فقد نظر اليهم ــ بالرغم من أن هذا لم يكن ضروريا ــ على أنهم يمثلون فى الأغراض المعرفية مجرد أدوات معقدة • وقد تم هذا ومازال العمل مستمرا به باسم العلم ، الذى فهم بمعنى ضيق على أنه يعنى فقط العلم النموذجى وهو الفزياء وحدها ، وأيضا فهم على أنه يعنى أيضا المنهج العلمى الموحد الذى انحصر كذلك فى المنهج النموذجى المستخدم أولا فى العلوم الفزيائية •

وقد عبر سارتر ببلاغة عن النتائج الضارة التى نتجت عن تحويل الانسان الى مجرد موضوع فى فكرته الشهيرة عن « النظرة » • لكن هذا النقد لم يحقق النتائج المرجوة تماما ، حتى ان التفكير الفسلفى حول طبيعة المعرفة العلمية طوال مايزيد على نصف قرن قد انتهى بالأخذ بتصور للمعرفة وتبنى معيار للدلالة المعرفية حققا القضاء على ذاتية الانسان والنظر اليها على أنها وجود أسطورى وهمى • واذا مانظر الى ذاتية الانسان على أنها وجود أسطورى وهمى فان المعرفة المتصلة بها تصبح ذات طبيعة عملية فى أساسها ، شأنها فى ذلك شأن كل المعارف التى تتصل بالأشياء • لكن لما كان صدق هذا النوع من المعرفة أو خطأه قائما فقط فى نجاحه أو فشله فى التعامل مع الأشخاص فان الناس يجدون أنفسهم يعاملون أو يعاملون فى مثل هذا الاطار • لكن سواء نظر الى الشخص على أنه يعامل الآخرين أو على أنه موضوع للتعامل من جانب الآخرين فانه اما أن يكون مصدرا للاغتراب أو موضوعا له • وعلى هذا النحو يكون الشخص مشاركا فى الحالة العامة للاغتراب التى يمسها احباط لامفر منه من زاوية المعرفة التى أصبحت على يد فلاسفة العلم فى هذه الأيام متفقة مـــع متطلبات العصر بصـــورة شائعة •

وليس من شك فى أن اتجاه العلم الى أن ينظر بعين الاعتبار الى الوجود الممكن لذاتية الانسان اتجاه له مغزاه • فقد حدث هذا فى نطاق ما أطلق عليه اسم نظرية « لعبة الآخر » • فمن المؤكد أن « الآخر » من هذه الزاوية ينظر اليه على أنه ذات ، لكن على أنه مجرد ذات تحاول أن تخدعنى وتراوغنى بكل الوسائل الممكنة • وعلينا أن نتذكر أن هذه النظرية نشأت فى اطار سلوك المنافسة فى حقل الاقتصاد حيث يحاول كل فرد أن يزيد من مكاسبه الى أقصى حد على حساب الآخرين • وقد عممت هذه النظرة فى ميادين ومواقف أخرى ، لكن جوهر الافتراضات التى قامت عليها ظل هو هو • فقد أخذت هذه الافتراضات بالصورة التى قدمها هوبز للعالم ، وهى الصورة التى بدا فيها كل شخص على أنه عدو للشخص الآخر ، وتلاشى الاعتقاد المريح الذى قدمه آدم سميث وأتباعه ، وخلاصته أن هذه الحالة تؤدى فى نهاية الأمر الى زيادة الخير الكلى • لكن اذا كان من الممكن ادخال الذاتية فى الاطار المعرفى للعلم على هذا النحو فقط فان هذا سيؤدى بصعوبة الى تحسين الحالة بالقياس الى تأثير العلم على الانسان الحديث من ناحية اغترابه • والاختيار الوحيد الذى قدمه النموذج المعاصر فى باب المعرفة الى الانسان الحديث هو ذلك الاختيار بين معاملته على أســـاس أنه موضوع أو على أساس أنه ذات يحاول أساسا أن يخدع الآخرين ويجنى مكاسبه على حسابهم • وليس بمستغرب بعد هذا أن الانسان عندما نظر الى نفسه على أنه كائن معرفى ــ وديكارت هو الذى كان قد وضع أسس هذا التصور فى مبدئه الشهير « أنا افكر ، فأنا اذن موجود » ــ قد شعر بالاغتراب من الآخرين •

وقد يكون من الممكن المحافظة على منظور الذاتية الجوهرية للآخرين فى اطار

المعرفة اذا نظر الى العلم نفسه على أنه مشروع تعاونى يســـهم فيه أناس كثيرون ، ويصحح عمل الواحد منهم اخطاء الآخرين التى تقوم على الحذف أو على الانتقام ٠ وعلى هذا النحو يسهم العلم فى البناء الكلى للمعرفة المنظورة ٠ وتبدو وجهة النظر هذه على استحياء الى حد ما فى كتابات « كارل بوبر » من ناحية ، وأيضا فى كتابات أولئك الذين تبنوا وسائل اجتماعية متعددة فى الاقتراب من مشكلة المعرفة ٠ لكن هذا من شأنه أن يؤدى الى الاهتمام بالجانب الفعال النشيط فى الانسان ، وهو الجانب الذى يمثل مروقا بالنسبة لأولئك الذين ينظرون الى الانسان على أنه كائن انحصر وجوده فى المعرفة فقط ٠

لكن انتقال بؤرة الاهتمام الى الانسان باعتباره كائنا نشيطا يثير مشكلة الاغتراب على مستوى أكثر صعوبة من المستوى السابق ومختلف عنه ٠ فالفعل الذى أقوم به بغرض المعرفة شىء والفعل الذى أقوم به سعيا وراء أغراض أخرى شى آخر ٠ وذلك لأن التعاون فيما بين الذوات المختلفة فى المستوى الأول أكثر سهولة ويسرا من التعاون الذى يتحقق فى المستوى الثانى ٠ وليس ثمة ضرورة باطنية فى أن نفسر معرفة الذوات الأخرى بقياسها على النموذج الذى نتتبعه فى معرفة الموضوعات الفزيائية ٠ اذ أن من الممكن أن يكون الفعل الذى نقوم به فى التفاتنا الى غيرية الآخر تابعا لطراز فى معرفة الآخر نسميه مثلا باسم « الاسقاط الشعورى » ، ومن الممكن أن نفسره بالالتجاء الى تعبيرات يتضح منها وجود خطر ممكن يتهدد الأغراض التى أسعى اليها أو يتهددنى أنا شخصيا ٠ والأسلوب الأول هو وحده الذى يمكن أن يؤدى الى تفادى الاغتراب ، فى حين أن الثانى يزيد من امكانية وجوده فى أقصى درجات تحققه ٠ ومن ناحية ثانية فان النظر الى معرفة الآخر على غرار معرفتنا بالموضوعات الفزيائية من شأنه أن يقطع الطريق نهائيا أمام أية امكانية لقهر الاغتراب فى أية صورة من الصور ٠

ومحاولة التغلب على الاغتراب عن طريق الدخول فى علاقة ايجابية تتصـــل بالشعور بوجود الآخر لاتعنى فقط وضع الآخر أمامى بل تعنى تقبل وجوده والاقرار به وتقدير غيريته ٠ ومغامرة الحب تقع فى نطاق غيرية الآخر ٠ ويمكننا أن نلاحظ ذلك فى الاعجاب الذى يكسو وجه المحب عند تأمله لمحبوبه ٠ وربما يمكننـــا أن نلاحظ ديالكتيك الاغتراب فى صورة ممتازة له عند التفاتنا الى عالم المحبين أو العاشقين ، حيث تتهاوى آلاف الجدران الحاجزة بين الشخصيات ، ويعاد بناؤها من جديد فى دقائق معدودات أو حتى فى ثوان ٠ لكن حتى فى ميدان الحب يمكن للشخص أن يحاول السيطرة على الآخر والتحكم فيه ٠ وعلى هذا النحو يحاول التغلب على الاغتراب الذى يفترض وجوده فى الموقف ٠ ولكن هذا يؤدى ــ كما يعرف الناس جميعا ــ الى القضاء على الأسس التى يقوم عليها الحب ٠ وحتى فى الأحوال التى يبدو فيها أن هذا قد حقق نجاحا فان نجاحه لايكون الا فى الظاهر فحسب ٠ وبالاضافة الى هذا قد يحاول المرء أن يتأمل محبوبه من الداخل من خلال المخيلة ، وبهذا يتفادى الوجود الواقعى

للآخر الذى نشعر به باعتباره المصدر الرئيسى للاغتراب فى الحب • ومن الجائز أن نفهم كثيرا من أشكال الحب الصوفى وتطوراته من تلك الزاوية • وهذه الزاوية تمثل كذلك الأساس فى هذا المحور الفكرى المشهور الذى عبر عنه منذ القدم فى قصة « تريستان » ، وأيضا فى تلك الفكرة الأخرى التى تقوم على القول بأن الحب يحيا ويزدهر من خلال الانفصال أو الهجر وحده •

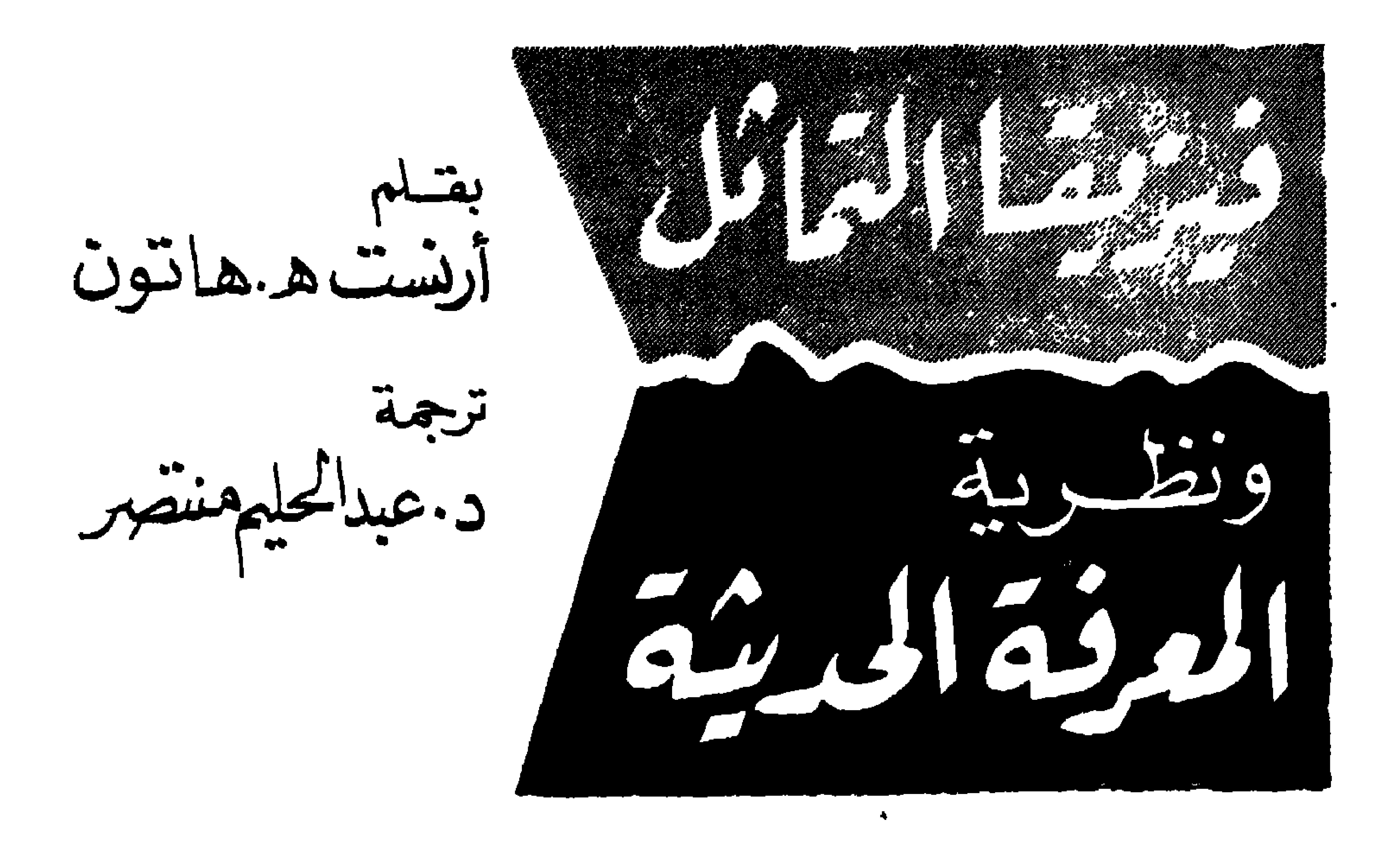
وعلى هذا النحو يمكن أن يؤخذ الأغتراب على أنه يدخل فى تحديد موقف الانسان فى العالم • كما أن محاولة تفاديه تدخل فى هذا المجال نفسه • لكن الانسان يقوم بهذا بطريقة ايجابية أو سلبية • فالانتحار والقتل يعدان استجابات للاغتراب بالقدر الذى تعد به الثورة والتمرد استجابات له • وبالاضافة الى هذا لايوجد طريق واحد ايجابى أو طريق واحد سلبى للاستجابة ، ولا يتحقق أى طريق منهما تحققا كاملا فى نقاء صاف • فالثقافات والأفراد تزدهر ايجابيا كلما حاولت أن تواجه مصير اغترابها ، لكنها أيضا ذات محاولات سلبية تستمر ظلالها متعقبة لمسارها • ولا أحد يعرف تلك الحقيقة خيرا من قلب الفرد نفسه ، فهو قد يخدع الآخرين لكنه لايستطيع أن يخدع نفسه • وهذا أمر لايخفى أيضا على العين الحساسة الفاحصة عند كل من يقوم بدراسة الثقافات والحضارات •

الكاتب : دياكريشنا

رئيس قسم الفلسفة بجامعة راجستان • تخرج فى جامعة دلهى • عضو لجنة تحرير مجلة ديوجين عامى ١٩٦٩ و ١٩٧٠ ومن مؤلفاته : طبيعة الفلسفة ، ومقالات وأبحاث عديدة فى الفلسفة ، وعلم الاجتماع ، والادب ، والاقتصاد.

المترجم : الدكتور يحيى هويدى

وكيل كلية الاداب بجامعة القاهرة ، ورئيس قسم الفلسفة بها • حاصل على الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة باريس عام ١٩٥٥ • له مؤلفات عديدة منها : مقدمة فى الفلسفة العامة. أضواء على الفلسفة العامة. منطق البرهان. محاضرات فى الفلسفة الاسلامية • تاريخ فلسفة الاسلام فى الشمال الافريقى • دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة • باركلى من سلسلة نوابغ الفكر الغربى لدار المعارف •



بقلم
أرنست هـ. هاتون
ترجمة
د. عبدالحليم منتصر

المقال فى كلمات

يتناول هذا المقال نقاطا ثلاثا : الاطار العلمي المتغير للتفسير العلمى فى الفيزياء ، والتماثل الحديث ، وكيف تساعدنا الطريقة العلمية الحديثة على تفهم العلوم الانسانية . ويتناول الكاتب الطريقة العلمية الجديدة من ناحية تعليلها الذى أصبح أكثر واقعية للظواهر الطبيعية ، مبينا أن الفيزياء فى تطورها مرت خلال أربع مراحل : الفيزياء الكلاسيكية ، ونظرية النسبية ، وميكانيكا الكم ، ثم فيزياء التماثل لما يسمى بالجسيمات الأولية . وفى رأى الكاتب أن الديناميكية العادية والسببية قد تقلصتا وحلت محلهما فكرة التماثل الجديدة ، ففى استطاعتنا مثلا الحصول على قدر كبير من المعلومات عن الذرة اذا أخذنا فى اعتبارنا مستويات الطاقة . وقد نجح العلماء فى مناسبات عدة بالتنبؤ بجسيمات جديدة بتطبيق نظرية التماثل . والطبيعة على مستوى الجسيمات الأولية تبين تماثلا بسيطا ، ولا استثناء فى ذلك الا فى الجسيمات المستقلة التى

تطير عشوائيا فى الفضاء • والتماثل يؤدى الى الثبوت ويسبغ حيوية وتكاملا على النظام الحى ، وهو فى حاجة الى انشاء نظام به أعظم عدد من القيود • وحيث اننا نهدف الى مزيد من المعرفة فلابد لنا من رصيد من معرفة سابقة ، لا أن نبدأ من جهل تام ، كما يجب أن لا تنصب معرفتنا على كمية المعلومات بل على قيمتها • ولكى نحصل على معلومات من الضرورى أن يكون لدينا شك ، والشك عنصر أساسى من عناصر نظرية المعلومات • ولكى نقلل من عدم اليقين ، ونزيد فى معلوماتنا عن ظاهرة طبيعية ، علينا أن نتبع قواعد ليست بالضرورة قواعد اختيارية • والخطوة الأولى فى فهم منظم للصلة بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية هى أن نعلم أن الطريقة العلمية قد تغيرت حتى فى الفيزياء • ان الفيزياء الكلاسيكية ترتبط بسببية مقدرة ، والنظرية النسبية بسببية محددة ، وميكانيكا الكم بسببية احصائية ، اما فيزياء التماثل فترتبط بالمعلومات • وفى فيزياء التماثل نتبع قواعد مقررة او ننشىء قواعد جديدة ، وتنبئنا القواعد بما كان وما يكون ، وبذلك تقدم لنا الأسباب • وتفضل نظرية المعرفة الحديثة نظرية المعرفة التقليدية فى كونها تتناول فى مناهجها التفسيرية كلا من المعرفة والادراك ، وتنشىء نظرية للعلم أو لما وراء العلم أكثر مواءمة من نظرية المعرفة القديمة •

هناك ثلاثة اتجاهات أريد أن أناقشها هنا ، أولا أحب أن أشير الى الاطار المتغير للتفسير العلمى فى الفيزيقا ، ولأتكلم باختصار ، فان نموذج الطبيعة الذى يقع **وراء خطط الايضاح قد أصبح أكثر واقعية • فقد استبدل بالاتصالات السببية أو تدفق المعلومات الانسياب البسيط للطاقة التى تصفها معادلة الحركة • والنقطة الثانية التى أريد ايضاحها هى التماثل الحديث فى الفيزيقا بمصطلحات نظرية المعلومات •** وأخيرا كيف أن هذه الفكرة الجديدة عن الطريقة العلمية يمكن أن تساعدنا فى تفهم العلوم الانسانية ، حيوية كانت أو اجتماعية •

اولا :

يوجد على الأقل أربعة أطوار محددة يمكن تعريفها فى نمو الفيزيقا • فهناك الفيزيقا الكلاسيكية ونظرية النسبية وميكانيكا الكم وأخيرا فيزيقا التماثل لما يسمى

بالجسيمات الأولية • وينبغي أن تكون آراؤنا وافية وعلى مستوى تشخيص الظواهر الموصوفة ، فمثلا الجسيمات المعزولة والمستديمة تحتاج الى السببية ، الفعل فى اتجاه واحد أو تدفق الطاقة ، لوصف العملية الوحيدة التى يمكن أن نجريها أى التحرك فى المكان والزمان • هذه هى الصورة الأساسية البسيطة لميكانيكا نيوتن أى المظهر الميكانيكى للعالم • وكل تفسير انما يعتمد على مدى امكان خلق نظام أو نموذج فى تجاربنا على الظواهر الطبيعية ، ذلك هو روح التجريب الفعال • يجب أن نكـــون قادرين على ايجاد مظاهر ثابتة للظواهر الدائمة التغير ، أو علينا أن نضع ثوابت معينة وننظر هل يمكن أو لا يمكن أن تقنعنا التجربة • ولذلك اخترعنا قوانين الحفظ أو البقاء ، فلدينا حفظ الطاقة وحفظ كمية التحرك • ذلك اذن أبسط ترتيب يمكن أن نقدمه على أقل مستوى من تنظيم الظواهر •

انه لا يكفى حتى لكل الفيزيقا الكلاسيكية • نريد مفهـــوم « المجال » ، أى أننا نريد مجموعة من الكميات تتميز لا بالطاقة فحسب ولكن أيضا بالترتيب والعلاقات بين مكونات المجموعة كما تعبر عنها المتغيرات أو البارمترات للمجموعة ككل • فالمجال الكهرومغنيطى • ومجال الجاذبية ، ما هما الا مثالان • ان هذا هو مجال نظرية النسبية، وعلينا أن نقرر فورا مستوى تنظيم المجموعة ، لا طاقتها فحسب • فهذا المستوى يعبر عنه بالمحتوى الكامن للمعلومات ، أو التعليم الذى تحتويه المجموعة • ويصبح عـدم التباين الذى هو أكثر من الثبوت البسيط لبعض الخواص التى لجسيم مفـــرد أو لمجموعة من الجسيمات مفهوما أساسيا • وعدم التباين بتطبيق تحول « لوزتنر » لم يعد خاصة مفردة أو مشاهدة مباشرة • انه خاصية من المرتبة الثانية تعتمد على اجراء تحويلات رياضية وتتضمن بالضرورة المشاهد النســـبى • ويمكن أن يعتبر المجال تخصيصا على مستوى أعلى اذا قورن بمجموعة الجسيمات غير المتفاعلة أو المتداخلة فيما بينها • وعندئذ توصف مستويات التخصص بأنها مستويات الحكم المنطقى • ان عدم التباينات عند التحولات انما يدل على أنها موجودات حقيقية أكثر منها مجرد خواص بسيطة • ان ما هو ثابت غير متباين يتمثل فى ارتباطات معينة بين الأحداث، لا الأحداث نفسها •

والمهم كذلك هو حقيقة أن المشاهد مطلوب ، وحقيقة أن المشاهد لا يتداخل فى الأحداث ، ولكنه يجب أن يترجم الأحداث الى اطار آخر يكون مرجعا لها ويمكنه أن يحكم بحسبها • وعلى ذلك فان عدم التباين فى الفترة الزمنية أو توافق كميات من المجالات وغيرها انما يكون عندما تكون قد استقرت •

على أن هذا التتابع يتداعى معه قيد خفيف على المعدل وعلى مدى تأثر الفعل المسبب • وبعد ، فان السببية ليست سلسلة تربط كل الأحداث ، انها ليست مصنعا عالميا لصب القوالب ، فهناك أحداث لايمكن ترابطها • انها حلقات فى الخط العالمى ،

وليست هادفة ، وبدلا من السلسلة نجد خيوطا قصيرة من السببية • انه نوع من نقص فى المعرفة أو عدم اليقين والشك يغشى صورة العالم ، ثم ان الفعل المسبب لم يعد ميكانيكيا ، انها اشارة خفيفة ، هذه الاشارة لاتعنى تدفق الطاقة فحسب ، انه تخصص وتوزيع ، لأن به عوامل محددة ، انها على درجة من النظام لأنها قادرة على التعدل • وعلى ذلك فاذا كان فى حالة ضعيفة فان فكرة الترتيب فى المجموعة مطلـــوبة على مستوى النظرية النسبية ، فان القيد على النسبية السببية انما يعزى الى كل من السرعة النهائية للضوء والى الحاجة الى وجود ملاحظ أو مراقب • ويستتبع ذلك أن تكون عملية القياس أكثر واقعية • وفى ميكانيـــكا نيوتن فان عملية القياس مثالية تماما • وقد استبعد التــــداخل الفيزيقى لأدوات القياس أو أهمل ، كما أن سرعة الفعل المسبب تؤخذ ببساطة على أنها لانهائية • ومفهوم أننا يجب أن نبقى داخل عالم محدود يقربنا من فكرة المعرفة أكثر من العلية كما هى الحال فى وصـــف عمليات الطبيـــعة •

ان اشارة الضوء تصبح حامل الفعل فى نظرية النسبية • انها تنقل رسالة ، انها تمثل كلا من الطاقة والترتيب ، وعلى ذلك نرى بوضوح نموذجا جديدا يربط الأحداث بعضها ببعض ، بدلا من السببية الميكانيكية البسيطة • انها اتصـــال بين المراقبين المشاهدين بدلا من تدفق الطاقة بين نقط « زمان ـ مكان » التى تهيء هذا الربط •

وبمساعدة ميكانيكا الكم نصل الى الطور التالى • ان عملية القياس متضمنة الآن فى الوضع الفيزيقى بدلا من أن تكون معلومة شكلا فقط كما فى النظرية النسبية، ويغدو المشاهد مشاركا أساسيا فى العملية الفيزيقية • وهذا يجعل الوصف التعليلى أكثر تحديدا • ويغدو التعليل احصائيا رغم أن مبدأ عدم اليقين يحـــدد بدقة الحدود التى تحدث بداخلها العمليات • وتبقى العشوائية داخل الحدود التى تصنعها كمية الفعل «ب» وبعيدا عن معرفتنا القليلة أو عدم تأكدنا من نتائج التجربة • فنحن نعرف تماما الآن الموقف الفعلى ما دمنا نستطيع أن نحدد تداخل الآلة وحدود خطأ المشاهد وليس لذلك شأن بأى تدخل شخصى أو موضوعى لصاحب التجربة كما يدعى دائما خطأ • انما المهم أن نلاحظ أن كلا من النظرية النسبية وميكانيكا الكم والنظريات الكلاسيكية ، سواء المجهرية أو العينية ، تدفعنا أن نقدم المشاهد أو المراقب كعامل أساسى فى تقديم المعرفة • انه تفاعل أو تداخل أكثر منه فعلا من جانب واحد • وكذلك نرى أن فكرة الاتصال تحل ببطء محل فكرة السببية الآلية •

دعنى أذكر باختصار أنه كانت هناك دائما بعض الصعوبات بشأن السببية حتى فى الفيزيقا الكلاسيكية ، « فسوبرمان لابلاس » و « ديمون ماكسويل » قد يساعداننا على أن نرى أنه لم يكن الممكن أن نستبعد العامل الانسانى (المشاهد) من مسرح

الفصل • وقد كان العلم السحرى الموسوعي مطلوبا لكي ننفذ برنامجا عن المشاهد الفيزيقى غير المقيد أو الموضوعي • فان الانسان هو محور المعرفة ، ولا يمكن استبعاده كما حدث فى فيزيقا القرن التاسع عشر •

وتبرز ميكانيكا الكم ظاهرة جديدة وهي التماثل ، ومبدأ « بولى » ونظريته عن دوران الالكترون يقدمان خواص التماثل فى المعاملات الموجبة لطاقة الذرة • ففى داخل الذرة يختص الالكترون بأربعة أرقام كمية ، ولا نستطيع التحدث عن الحركة فى الفضاء بالطريقة العادية • ان احتمالات الانتقال وحدها التى تعطيها الآلة هى ذات دلالة فيزيقية • وبعبارة أخرى فان الديناميكا العادية والسببية قد تقلصت أو أهملت تماما فى الحقيقة ، وكان ذلك فى صالح فكرة التماثل الجديدة • اننا نستطيع الحصول على قدر كبير من المعلومات عن الذرة اذا أخذنا فى الاعتبار خواص التماثل للمعدلات الموجبة أى مستويات الطاقة • ومعادلة « شرود نجر » انما هى نوع من معادلات الحركة، ولكن أهميتها لم تعد تكمن فى مظهرها الديناميكى • وقد اختفى ذلك الآن تقريبا اذا قورن بمعادلة نيوتن عن الحركة أو حتى بمعادلة ماكسويل • ما زلنا فى حاجة الى « الها ملتى » لكى نقرر الطاقات الفعلية ، ولكن تركيب الذرة كنظام انما هو محدد تماما بالتماثل •

فالديناميكا الحرارية وان تكن نتاج القرن التاسع عشر قد أعطت دائما بديلا لميكانيكا الجسيمات • وقد ظل ذلك غير ملاحظ زمنا طويلا ، حتى من الوجهة التاريخية فان الديناميكا الحرارية قد كانت نقطة البداية لنظرية الكم • وبدلا من أن نرى العملية كتصادم الجسيمات فى الزمان والمكان ، فان الديناميكا الحرارية تصفها كأنها تتابع فى التحولات من حالة الى أخرى فى نظام مغلق • وفى الحال فان الصورة الديناميكية للحركة تستبعد فى صالح دائرة مطلقة للتحولات •

وكذلك نصل الى الطور الحالى لنظرية الجسيمات الأولية أى الى فيزيقا التماثل الصحيحة • ولنذكر الآن أن فيزيقى الجسيمات لديه نوع واحد من التجارب يمكنه أن يجريه • انه يشتت شعاعا من طاقة معينة أو من الجسيمات من شعاع آخر مماثل، ثم يعد الأرقام التى تطير بعيدا فى اتجاه معين • وعلى ذلك فهو يحاول أن يحدد مدارا ومدارا مماثلا الخ للنواتج النهائية المختلفة • فعملية التماثل هى فى المثال الأول عملية تترك احتمالات التنقل فى مثل هذا التصادم غير متباينة ، وليس ثمة تغيير يتوقع أن يحدث عندما ندير المعمل فى الفضاء • أو أن عدم التباين بالنسبة لتحولات الدوران يتصل ببقاء كمية التحرك الزاوى • ونحن نتناول عمليات التماثل لأن مثل هذه العمليات هى المرتبطة بقوانين الحفظ أو البقاء ، ويمكن أن نعطى أرقاما كمية • وبدون بقاء كمية التحرك الزاوى يكون من المستحيل أن نكون من تجارب التشتت

مدارا واحدا لكل جسيم • وعلى ذلك فان كل عملية تماثل تعطينا عدم تباين يكون كذلك مصحوبا بحفظ الخاصية • ويمكن اختبار فروضنا الخاصة بالتماثل بالتجربة •

وعلى ذلك فانه يبدو منطقيا ان نقول ان التماثل يمثل مستوى منطقيا أعلى من عدم التباين • فالثبوت وعدم التباين وعملية التماثل مستويات ثلاثة متتابعة فى مملكة الوصف ، وتصبح مكونات أحد المستويات موضوعات العمليات فى المستوى التالى ، وقد أعطى تعليلات مشابهة كل من « فو » و « فيجنر » • واذا فهمت عن «فيجنر » فهما صحيحا فانه يفرق بين أسس عدم التماثل الديناميكية والهندسية • اذ يبدو أن هذين يمثلان مستويات منطقية مختلفة ، فان عدم التماثل الهندسى وان كان يكون هيكلا تركيبيا لقوانين الطبيعة قد صيغ على أساس الأحداث نفسها • وعلى ذلك فان عدم التباين فى زمن الازاحة هو الذى يربط بين الأحداث عندما تعتمد هذه فقط على فترات زمنية لا على الوقت بالضبط الذى يقع فيه الحادث الاول • وكذلك يصاغ عدم التباين الديناميكى على أسس القوانين الطبيعية على أساس وجود نماذج نوعية من التفاعل • فكل تفاعل يتضمن مجموعة عدم تباين ديناميكية أى مجموعة القياس للتفاعلات الكهرومغنيطية • وبدون الدخول فى تفاصيل أكثر فمن المؤكد أن عمليات التماثل للجسيمات الأولية التى ليس بينها عدم تباين ديناميكى تمثل مستوى منطقيا عاليا • فالتماثل لايعنى الجسيمات نفسها ، كما أنه ليس لتحول مفرد وانما ينتمى الى مجموعة تحولات • •

ويمكننا ان نلاحظ ذلك أيضا من حقيقة أنه فى نظرية الجسيمات الأولية تحتل التماثلات محلا قويا جدا ، كما حلت محل الديناميكية • وفى اطار نظرية النسبية الخاصة فمن المؤكد أن معادلات الحركة أو معادلات مكسويل انما هى جزء ضرورى للوصف ، وحتى فى النظرية العامة فانها مطلوبة ايضا مع أن الديناميكا والهندسة قد اتحدتا •

وباختفاء الديناميكا ومعادلات الحركة فان السببية (بالمعنى العادى للكلمة) قد اختفت كذلك • وربما لم يكن ذلك مثيرا للعجب اذا تذكرنا الاصل التاريخى لفكرة السببية ، فقد نشأت مع فكرة الذرية أى مع فكرة الجسيمات البسيطة التى لا تفنى ولا تتحول ، هى المكونات النهائية للطبيعة التى يتفاعل بعضها مع البعض طبقا لقانون السببية • وهى الصلة الأساسية بين السبب والأثر • دعنى أذكرك هنا كمرجع للمستقبل بأن الكلمة اليونانية الأصلية للسبب هى Airia أو مثار الدم ، وأن ضرورة الصلة تعكس القانون الطبيعى للانتقام كما طبقه الايرينيس ، فان القانون غير الشخصى عن السببية الهادفة قد نشأ من تجارب شخصية جدا وموضوعية • وقد تركت هذه النشأة آثارها حتى على الفيزيقا الحديثة ، أى المناقشات غير المثمرة حول الحتمية •

وقد وجد فيزيقي التماثل نحو مئة جسيم اختصرت الى عشر مجموعات متضاعفة عن طريق تطبيق فكرة التجميع س • ب • ت • التى تتلخص فى أن شحنة الاقتران والتماثل ومعكوس الزمن هى التماثلات الأساسية • وينبغى أن يكون واضحا مع ذلك أن التماثلات ليست صفات لجسيمات فعلية أو أصداء • فشحنة الاقتران مثلا تعنى بعدم التباين لتفاعل قوى بالنسبة لشحنة كهربائية • ويعبر عن ذلك بتماثل مجموعة الدورات فى مكان دوران النظائر ، وهو بالطبع ليس مكانا عاديا • ان عدم تباين الانعكاس فى مرآة يعطينا بقاء رقم كمى جديد للثنائية • ومرة أخرى ليست هـــذه هى الجسيمات الفعلية (أو صداها) التى يمكن أن توجد فى مكان عادى • فان وجود جزىء يمينى أو يسارى كما فى كيمياء السكريات لا يؤكد بقاء أو فقد الثنائية • انه دائما بالنسبة لعملية تجرى فى حيز رمزى محددة صفات التماثل ••

ان المستوى الأعلى للوصف فى فيزيقا التماثل لايساوى فحسب مستوى أكثر تعقدا لتنظيم الظواهر ، ولكنه أكثر انعزالا نظريا بمعنى أنه أكثر بعدا من التجريب الفعلى • وهناك خطوات وسطية للربط بين عملية مجموعة التماثل والمشاهدة •

ومن الأهمية بمكان أن نرى أن الحفظ أو البقاء وعدم التباين والتماثل يرتبط بعضها ببعض ، فعدم التباين بالنسبة للزمن يسمح لنا أن ننتقص من بقاء الطاقة • وعدم التباين بالنسبة للمكان أى بالنسبة لمجمـــــوعة الدورات يؤدى الى بقاء كمية التحرك الزاوى أو الدر ••• الخ •

ونستطيع أن نرتب الباريونات (الجسيمات الثقيلة) للدر العادى ج = ½ والثنائية الموجبة فى اوكتت (الكترونات) مجموعة من ثمانية مكونة من مجموعة تماثل موحدة (س ى ٣) وسيكون هذا تفسيرا مناسبا •

لدينا ثمانية أرقام كمية أى ثلاثة مكونات للدر النظرى ، وثلاثة مكونات لفوق الشحنة ، واثنان جديدان للدر يسميان V, U أما فوق الشحنة Y فانها متعلقة ببارمترات أخرى أى أن $S + B = Y$ (الغريب + رقم باريـــون) ، فالمكون الثالث للدر النظرى $I_3 = Q - Y/2$ (الشحنة ــ ½ فوق الشحنة) ، والنتيجة النهائية أنه يكون لدينا مخطط مســـدس ثمانى الطيات لما نعتبره كميات فيزيقية مثل النيترون والبروتون وسجما ولامدا وجسيمات ١ × • ولجسيمات در ٢/٣ احتيج الى ديكبلت (مجموعة من عشرة الكترونات) والى جسم مفقود من قبل U كان قد تنبىء به ووجد •

ونجاح تناول مجموعة التماثل فى التنبؤ بجسيم جديد (أو صداه) كان عظيما جدا • وكان النجاح أعظم عندما كانت التماثلات تسقط صدفة • وكان الانفجار عندما

بين « يانج » و « لى » و « دون » أن تأرجح الثنائية في بيتا يفنى • ومنذئذ فان واحدا أو آخر من التماثلات قد تصدع فى وضع معين ولنوع معين من التفاعل النووى• ويمكن تلخيص ذلك بالتحدث عن السـبعة الاحتمالات للتحـول وهى CPT ، و P, C, T, CP, CT, PT فكل هـذه التماثلات تبـدو غير وافية ، فيما عدا عملية CPT وقد نشأ حديثا اقتراح أن عملية T (عكس الزمن) قد لاتطاع ، لأن تماثل CP يفشل فى تحطيم ميزونات K : فاذا تبين أن عملية CPT يمكن أن تفشل فانه ينبغى أن تفشل كذلك عملية T وذلك لكى تبقى عملية CPT ثابتة • فهذا التماثل العام مطلوب لتحقيق فروض النظرية النسبية الخاصة •

فالطبيعة على مستوى الجسيمات الأولية تبين تماثلا بسيطا • انها الصـفة التقريبية للتماثلات الفيزيقية التى تفاجئنا كثيرا وتعطينا أمثل المعلومات •

وقد يكون من المناسب هنا أن نبدى بعض الملاحظات العامة عن التماثل حيث يمكن تطبيق التماثل لنظام واحد ، أى أن أجزاء من نظام أشكال هندسية أو علاقات ديناميكية تتكرر أو يشابه بعضها بعضا • فهناك استثناء واحد هو نظام الجسيمات المستقلة التى تطير عشوائيا فى الفضاء ، وبعبارة أخرى اذا لم يكن هناك علاقة مهما تكن بين مكونات النظام •

هذه العلائق داخل النظام هى التى تقرر صـفة التماثل • فالنظام يكون بين وحدات مثل خلية البلورة المفردة التى تتكرر وتكون النموذج أو الطراز • فالذرية بدون التماثل مستحيلة • فالتماثل يميز النظام كمجموع • انه دليل التماسـك والثبـات •

الأنظمة الحية فيها تماثل : وهذا يدل على أن التماثل يؤدى الى الثبوت ويسبغ الحيوية على النظام الحى ويعطيه تكاملا • فاذا نظرنا للتطور نرى هذه العملية فى النمو والتباين ، زيادة فى الحجم وزيادة فى التخصص الوظيفى • والعملية الأخيرة تجعل من الضرورى أن نفرق أولا ــ الى حد ما ــ وكذلك نوقف النمو مؤقتا على الأقل حتى يمكن خلق مستوى جديد من التمييز ، فالمسـتوى العلوى من التماثل يقابل مستويات عليا من التكامل (والتمايز) • فالتماثل الصغير مطلوب لأى عملية لتستمر، حتى ان قليلا من عدم الثبات يمكن أن يوجد • أما التماثل الكامل فانه سـتاتيكى أو ثابت • ومعنى القدر القليل من التماثل الذى نجده فى الفيزيقا وفى كل مكان واضح فيما أعتقد • انه يسمح بالثبوت وبالعمليات ان تنشأ وأن تتتابع حركيا حقيقة كما نريد •

ثانيـــا :

وقد اجريت تجربة لاعداد المعلومات • ففى تجربة تشتت أعد مصدر للجسيمات في حالات كتلة محدودة وكمية تحرك ودر وشحنة ، وسجل الكشاف هذه المقادير ثانية بعد أن حدث التفاعل • ومن الضرورى اعداد مصدر المعلومات بحيث يكون نظاما على درجة عالية من الترتيب ، والا فان الاشارات التى نستقبلها من المصدر لايمكن تمييزها من الضوضاء ، وهذا يكون أكثر ضرورة عندما تكون الظواهر موضـــوع الدراسة أقل مستوى أو أكبر من الحجم الذى يسمح بالمشاهدة المباشرة أى فى المجال المجهرى • فكل البحوث العلمية ماهى الا منافسة فى ابتكار أعلى مايمكن من الترتيب والتنظيم قبل البدء بالعمل مع ترك الفرصة لمزيد من المفاجآت نتيجة لذلك • وعلى ذلك يجب أن نضع فى التجربة كثيرا من المعلومات لكى نستخلص منها معلومات جديدة • أو اذا أردنا وضع المسألة باصطلاحات فنية نقول ان المصدر يكون ذا تركيب داخلى، حتى ان الرسالة المنقولة خلاله تكون ذات درجة كافية من الثقة • فان رسالة موثوقا بها تماما تكون مؤكدة ولكنها لاتحتوى على معلومات • أما الرسالة النادرة تماما فانها تلك التى تحتوى على معلومات أكثر (كافية) من اى رسالة أخرى ، ولكنها لايمكن تمييزها من الضوضاء • وعلى ذلك فان جهـودنا توجه نحو مصـــدر أى نظام من الجسيمات الذى يعطى بديلا قابلا للعمل •

لنأخذ الحركة المدارية طبقا لميكانيكا الاجرام السماوية كمثل • اننا نختار فى وصفها متغيرات الزوايا التى تصبح بارامترات يمكن ابعادها من المعادلة حيث انها تقابل العزوم الثابتة فى الحركة • فلدينا مصدر يكون ناتجه بعض مشاهدات أحسن اجراؤها واختيارها تعطى قيما للمتغيرات يمكن استغلالها ، فاذا كانت هذه المتغيرات عشوائية تماما فان المصدر سينتج ضوضاء غير مقروءة • وحيث انها تربط بين مقادير متتابعة من المتغيرات فيكون لدينا درجة من الثقة ، ونستطيع أن نعوض القيم المفقودة أو نستقطبها فيما وراء المشاهدات ، وعلى ذلك نستطيع أن نحول قانون الرموز الى رسالة ، ويمكننا أن نضع رموزا لتتابع معين فى المصدر يكون أبسطها بطبيعة الحال الثوابت •

ويتوقف التقنين على قرارنا • فنحن نريد أن نبتدع أقصى ما يمكن من سرعة فى نقل المعلومات بأقل ما يمكن من الأخطاء • ولكن علينا أن نضع قانون الشفرة طبقا للتركيب الاحصائى للمصدر ، وعلى ذلك ففى الحركة الكوكبية نختار نظاما مشابها بحيث تكون كمية التحرك الزاوى ثابتة • ثم نسجل المشـــاهدات برموز ثوابت نستطيع أن نطلقها عليها ، فبدون اطلاق قوانين الحفظ أو البقاء على الظـــواهر الميكانيكية مثلا لا نكون قادرين على وصفها أو التنبؤ بها • فلن يكون لدينا ترتيب كاف لهذا الغرض ، فنحن نحضر مصدر المعلومات ، حتى ان هـــذه الثوابت يمكن اطلاقها ، والاشارات يمكن انبعاثها حتى يمكن تقنينها فى صورة رسالة متماسكة •

وان ثبوت خواص معينة لجسيمات مســتقلة تميز أبسط مصــدر فيزيقى للمعلومات • ان النظام ليس عالى التخصص ، وما تزال هناك نسبة كبيرة من الحركة العشوائية بالضغوط الواقعة عليها • فمن وجهة نظرنا يمكن اعتبار نظام ميكانيكى خالص كأنه يمثل أدنى مستوى من التخصص ، فعدم التباين اذن يدفع الى تحديدات أكثر ، وعلى ذلك يزيد فى درجة الثقة ، وعلينا أن نقول ان درجة أعلى من الثقة تؤدى الى مستوى أعلى من المعلومات مما يفرضه التبوت • انها رسالة محمولة على أخرى ، لأن عدم التباين يحتوى على الثبوت متضمنا فيه • وأخيرا فان التماثل قد يبدو أنه يمثل أعلى مستوى يتضمن عدم التباين فيه • يحتاج التماثل الى انشاء نظام به أعظم عدد من القيود ، انه ينبغى أن يمثل مستوى أقوى تخصصا أو أعظم درجة من الترتيب أو يدل على أقصى درجة من الثقة • فهناك اذن رسالة مركبة يمكن نقلها ذاتيا وفى وقت واحد • وهذا يعكس طريقة بناء النظرية العلمية التى نستخدمها ، الاطلاق والتعميم • ان مستوى جديدا من الاطلاق فى أفكارنا يسمح بتكبير معدل التعليم ، أى أن ميانيكا النسبية تتضمن ميكانيكا نيوتن ، وعلى ذلك نبتدع درجة أعظم من التــكامل فى معــارفنا •

وانما يعبر عن الثقة بالضغوط التى تقع على حرية الاختيار فى نقل الاشارة من المصدر • وينبغى أن تكون الرسالة ممتعة ، وهذا يتضمن أننا ينبغى أن نعرف مقدما أنها ينبغى أن تحوى معلومات ، وكيف ننسقها • واذا لم يكن هناك تركيب أو ترتيب داخلى فى الرسالة فانه يتدفق منها سيل كبير جدا من المعلومات ، وكل ما تفعله المشاهدة هو استبعاد الحساسيات فى صالح الحصول على أفكار قليلة منسقة • ونختار دليلا يتمشى مع نظرية ما يصاغ على ضــوئه فرض معين ، والا فلن يكون أحدهما مطابقا للآخر • ونحن نعرف هذه الطرز المنسقة مسبقا أى من تجارب سابقة ، وبالمقارنة بمعارفنا السابقة التى تضاد الفكرة الجديدة نصححها ونحسنها • وبسبب معارفنا السابقة وثقتنا المطلقة نستطيع أن نتنبأ وأن نستقطب •

انه يوجد دائما رصيد من معرفة مسبقة كما كان أرسطو يلاحظ دائما ، ونحن نبنى فوقها • انما نطلب زيادة فى المعرفة ، ولا نبدأ من جهل تام • ان الهدف مزيد من الفهم أكثر منه مجرد فهم • وعلى ذلك فليست كمية المعلومات هى التى تهمنا بل قيمتها • وان قيمة الرسالة لتكمن فى مدى انحرافها عما كان معلوما من قبل • وسيكون أعظم حيود نحصل عليه اذا أخذنا كنموذج مثالى أعظم رســالة منسقة موثوق بها تماما • وهذا هو الحيود عن التماثل الذى نجده فى فيزيقا هذه الأيام •

وان كمية المعلومات (الكامنة) انما هى مقياس لمقدار المفاجأة فى محتواها • ان قيمة المعلومات بالمعنى المستعمل هنا انما هى مقياس للمفاجأة بالنسبة لمثال عيارى •

الثقة هى : ر = ١ ـ هـ / هـ م

حيث هـ هي الكمية الفعلية ، و هـ م : أقصى معلومات ممكنة ، عندما تكون كل الرموز متساوية الاحتمال ٠

وعلى ذلك تكون القيمة

△ = ر ـ هـ = ١ ـ هـ / هـ م ـ هـ = ١ ـ هـ ٠

وهذا يعنى ببساطة المعلومات المكملة فى المئة

والمعلومات هي أيضا مقياس لدرجة ترتيب النظام أو درجة التعقيد أو التركيب، وعلى ذلك فان المرتبة العالية من تعقيد تماثل مجاميع العمليات يسمح لنا بالقول ان أى بعد عن الثقة يكون أكثر قدرا على هذا المستوى منه على مستوى أخفض ٠ واذا كان علينا أن نجد مثالا يبدو كأنه هزة للحفظ أو البقاء فى نظام ميكانيكى بسيط نستطيع دائما أن نعيد تركيب المكونات لكى نحفظ البقاء ٠ انها عملية مسك دفاتر بسيطة ، لدينا الحرية الكافية لنتغلب على أى نقص فى الحفظ أو البقاء ٠ وسـيكون ذلك اصعب على مستوى عدم التباين ، حيث انها تتضمن بارمترات وعلاقات أكثر ٠ وفضلا عن ذلك فان الثوابت على المستوى المنخفض تتأثر بذلك ٠ واذا كان عـدم التباين تحت تحولات « لوزتنز » لا يكون ناجحا بالنسبة لبعض الحركات فان قياسـات المكان والزمان لايمكن أن تكون عامة ولا يمكن دائما بقاء أو حفظ الطـاقة ٠ وعلى المستوى العالى للتماثل فان الاضطراب مهما يكن صـغيرا سيكون له أعظم الأثر ٠ والحق أن اضطراب خطط التماثل سيؤدى الى كشف نماذج جـديدة من التفاعل والتداخل ٠ وكلما كانت الوحدات مطلقة أى بعيدة عن التجربة كان التوزيع معقدا ودرجة الترتيب عالية ، وكلما كنا فى حاجة الى مزيد من الثقة كان من السهل التغلب على الضوضاء عندما تكون الوحدات الكمية مشاهدة مباشرة ، وتحتاج الى درجة عالية من الثقة لأن قدرا كبيرا من المعلومات قد غذى النظام ليعمل فى بنائه على هذا المستوى العالى ٠ ونحن بحاجة الى مستويات أوفى من التنسيق لكى نبني النظام على مستوى أعلى ، ويكون هناك اتصالات وروابط يجب أن توجد قبل أن نصل الى مستويات أعلى ٠ ان مستويات التكامل بالجهاز العصبى التى وضعها « شيرنجتن » توضح هذه الطريقة ٠ ويبدو أن التماثل خاصية عالمية لكل الأجهزة العالية التخصـص ، وأن الحيود أو الانحراف عن التماثل هو الذى ينقل معلومات جديدة ٠

وهذا حقيقي حتى ولو كان التماثل يختص بوحدات متكاملة كالذرات فى بلورة ٠ فالبلورة تمثل مصدرا عظيما للمعلومات ، فنحن نريد أن نعرف فقط الخلية المفردة لكى نعرف كل شيء عنها ٠ فمن السهل أن ننمى بلورة من المصهور حيث نريد القليل جدا من المعلومات أو التعليمات الكافية ، أى نواة صغيرة من مادة جامدة لنفعل ذلك ٠ والمهم هو عدم التماثلات ، أى العيوب الشبكية فى البلورة ٠ لأنها تقرر الى حد كبير الخصائص الفعلية للبلورة ، ولمثل هذا التنظيم أو المجموعة ذات المستوى المنخفض

يجب أن يكون الانحراف كبيرا ليتبدى أثره ، أما في نظام عالى المستوى فيكون الانحراف البسيط قويا ٠

فالنظم ذات المستوى الأدنى تحتاج الى ظروف أقل مرونة لتعطى معلومات أمثل ٠ ويمكن ملاحظة ذلك بمقارنة تماثل مجموعة في الجدول الدورى للعناصر ٠ فبمساعدة س ى (٣) أمكن التنبؤ بجسيم أولى جديد (أو صدى) ٠ وبمساعدة الجدول الدورى أمكن التنبؤ بعناصر جديدة ٠

وقد قدم كل منهما خطة للتصنيف وان يكن على مستويات مختلفة جدا ٠ فالجدول الدورى يتطلب علاقات ضعيفة من التماثل (بالنسبة لبعض الخواص) لكى يتحقق ٠ وتكون الشواذ والتباينات قد تهيأت دون هز النظام الدورى ٠ وخطة المجاميع مؤسسة على العلاقة التماثلية الوثيقة ، وبها انحرافات بسيطة جدا في التنبؤ مثل الكتلة ويمكن قبولها أو احتمالها ٠ واذا اعتبرنا نظما أكبر أو أصلب من التصنيف ــ كما في التطور ــ فسنرى أنها تسمح باحتمالات واسعة جدا دون أن تصبح عديمة الفائدة ٠

ولكى تكون لديك معلومات فمن الضرورى أن يكون هناك شك ، ويتضمن الشك بالضرورة مشاهدا أو مجربا كى يقومها ٠ ولكى يتخذ قرارا هل يقبل النتيجة أو يرفضها ٠ وهذا بالطبع خارج عن الخطة السببية التى يمكن أن نرمز لها على النحو الآتى :

$$(x) \text{ cause } (y) = df\ (x,y)\ (fx \text{ — } gy)$$

ويبقى الخطأ وعدم اليقين خارجا عن الخطة ، ويمكن تقويمهما منفصلين ٠

وفى نظرية المعلومات ، فان الشك أو عدم اليقين في صميم أصولها ٠ ويمكن الرمز لها بمساعدة ميكانيكا الكم المبنية على عدم اليقين ٠

وباستعمال فكرة « دريك » يمكن أن نكتب

$$X \text{ Info } (y) = df\ (x,/x/c/u)\ (v/d/y)$$

والشروط التى تطبع عمليات التقنين C والنقل T واعادة التقنين D يجب أن تكون مشابهة لنظائرها التى تطبع عمليات ميكانيكا الكم التى نظرا لعدم حسابيتها فانها تدل على ما تتضمنه أساسا من عدم التأكد من عملية استقبال Y عندما ترسل X

وانه لمن الممتع أن نعيد الكتابة والحساب بالتفصيل للنقط الأساسية المنطقية فى نظرية المعلومات في ضوء فكرة دريك ، وهذه مسألة فنية جدا لايمكن محاولة عرضها هنا ٠ ولكن هناك نقطة أساسية يجب جلاؤها ٠ فان التقنين واعادة التقنين يستلزمان بالضرورة مشاهدا أو مجربا للتجربة ٠ فاستقبال رسالة مسألة قرار ٠

ونستطيع استخلاص المعلومات من رسالة فقط باتباع قاعدة • فلم يعد مايسمى بقانون عام غير شخصي يربط الاحداث بالضرورة مهيئا اطار الشرح العلمي • وبدلا من ذلك توجد قواعد نتبعها اذا أردنا أن نقلل من عدم اليقين ونزيد في المعلومات ونشرح ظاهرة طبيعية • والقواعد ليست بطبيعة الحال اختيارية ، وان كان يجب أن نختارها نحن وتكون مطابقة للمشاهدة والرأى المشترك • وواجب العالم أن يزيد معارفنا ، وانه ليفعل ذلك بفرض خطة معينة لدراسة الظواهر ، وخلق ترتيب معين ، ثم استخلاص المعلومات منه ، والقواعد ليست مرجعية بالمعنى الذى تعالج به الرسائل دائما وليست وحدات مستقلة • ان الصياغة النظرية العلمية مسألة اتصالات •

ثالثـــا :

ان نموذج التفسير الذى تتطلبه فيزيقا التماثل هو الآتى • فالعلم نشـــاط وفاعلية ، وليس مجموعة من العبارات ، وهذا يتضمن حاجتنا الى الاختيار والى قرار • فالثبوت وعدم التباين والتماثل عبارة عن عمليات • ونحن نتبع قواعد ولانستكشف أو ننشىء وحدات • والخطوة الأولى فى الفهم المنظم أى فى فهم الصـــلة بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية ، والمسألة العاجلة اليوم ، أن نعلم أن الطريقة العلمية قد تغيرت حتى فى الفيزياء •

وان الطريقة لتستخلص من النظريات الفعلية والخبرة الفيزيقية ، انها تتضمن تعليل نشاطاتنا ، حتى انه فى أى وقت معين نتقبل ما يمكن ان يعتبر مقبولا • وعلى ذلك فالفيزياء الكلاسيكية ترتبط بالسببية المقررة ، والنظرية النسبية بســببية محددة ، وميكانيكا الكم بالسببية الاحصائية ، وفيزياء التماثل بالمعلومـــات • وان نموذج العملية الطبيعية المتضمنة فى النظريات المتعاقبة قد تغيرت ، وكذلك الأجهزة التى تجرى التجارب عليها أو بها من مستوى أدنى من التنظيم يتميز بالثبوت ، الى عدم التباين ، الى مستوى التماثل ، وبالمثل بـدلا من الدفق البســيط للطاقة أو السببية يوجد تدفق فى المعلومات ، طاقة وترتيب ، انه بعد جـــديد ، الترتيب والتنظيم يجب استعمالهما فى تفســيراتنا وشروحنا ، وهو أمر كان مهملا حتى الآن ، وتحتاج المعلومات من العالم فضلا عن ذلك أن يشارك فى العملية ، وبذلك تزداد المعرفة

وقد كان أول رأى لنا عن المعرفة العلمية ما قدمه لنا الفلاسفة قبل سقراط على أساس الذرية والسببية ، فقد كانوا يبحثون عن الوحدات التى لاتفنى والقوى التى بينها ، الدائمة الى الأبد ، وان كانت مختفية ، والمعدة للكشف ، كذهب كامن فى الأرض • انه لاتجاه طبيعى جدا وان كان يمنعنا من فهم العلم اليوم • فنحن نتجه الى أن نعود الى الوراء الى التفكير منذ كنا أطفالا نشأنا من تلامس ، من لمسة احساس بدفع اشياء خارجية حولنا • ان هذا يعطينا أول خبرة عن السببية ويحقق التمييز بين ما نشعر بأنه في الداخل وذلك الذى في خارج جلدنا ، مما نعده أساس الحقيقة•

انها لغة الحياة العادية التى تتضمن هذا الاتجاه • وكذلك ننشىء هـــذا التسلسل لتكون له هذه القوالب النهائية من الحقيقة كالذرات والقوى ، ونجعلها تتحرك ، ولو أن الجسيمات الأولية هذه الأيام لم تعد فيما يبدو ملائمة لهذا الغرض • ومن هذه الخبرة الباكرة تنشأ فكرة الطبيعة الالهة الأم التى نستكشفها والتى يستدل على تفاعلها وتداخلها بالنسبة لجهودنا بالسببية •

وعلى هذا الأساس أنمينا ببطء فكرتنا عن القانون الطبيعى اليوم ، كما تمثلها العبارة العالمية عن التطبيق المادى فى وصف الآلية السببية • فالسبب ليس أكثر من مجموعة من الظروف المسبقة (اتيحت لها ظروف محيطة ملائمة) • ويأتى التفسير باستخلاص منطقى لعبارة معينة ــ الفرض ــ من القانون العام ، ثم ايجاد الشاهد أو الدليل الذى يؤيده • وبنوعية أكثر لدينا تعبير رياضى نريد أن نجعله يتواءم مـــع بيانات رقمية • فاذا عللنا القانون بهذه الطريقة فعلينا أن نعترف بأنه مضـــاد للحقيقة الشرطية • فليس ثمة مجموعة بيانات يمكنها أن تحقق فروضنا ونظرياتنا • نستطيع أن نفعل ذلك بفرض عالم مثالى ، نموذج يمكن التطبيق عليه ، وحتى عندئذ علينا أن نتجنب مشكلات الاثبات • الخ • وعلى أحسن حال فان لدينا صـــورة مفرغة ــ (Fx 9 x) (X) — يمكن أن تستعمل ، كما قيل ، رخصة سابقة • نستطيع أن نقرر ما يسمى بالاتجاه الموضوعى فقط على حساب مثالية عظيمة ضخمة •

وقد أهملت الفيزيقا الحديثة هذه المثالية ، حيث أهمل التجـــريب الفعلى ، وتداخل الظواهر والأجهزة • وينبغى أن نتخذ كأساس تدفق المعلومات من مصدر معد مقنن ، ينقله ويفك رموزه العالم ، وعلى ذلك تصبح القوانين قواعد على أساسها نجرى تجاربنا ، وتستغل المعرفة السابقة لاعطاء الترتيب والتنظيم لمصدر المعلومات. أما المحتوى (الكامن) للمعلومات فى ظاهرة طبيعية ، فيمكن عندئذ استخلاصـــه • وتتولد معلومات جديدة من خلال تداخل الظاهرة والمجرى عندما يفك العالم شفرة الرسالة ويجد هل تغير الترتيب الأصلى وكيف تغير • ويؤدى هذا الى كشف علامات جديدة وتراكيب جديدة ، وقوى جديدة ، الخ • وفى أبسط الحالات نستكشـــف كوكبا جديدا من خلال ملاحظة انحراف المدار لكوكب معروف قد حسب طبقا لنظرية الجـــذب •

ليست الطبيعة هى الساعة التى اقترحتها ميكانيكا نيوتن أو مكنة العالم التى جعلنا قرن التصنيع التاسع عشر نصدقها أو نؤمن بها ، وبعد كل ذلك فنحن الآن فى منتصف الثورة الصناعية الثانية ، وعلى ذلك يبدو معقولا أن نغير آراءنا قليلا • فليست هناك حقيقة مطلقة توجد مستقلة عن أنفسنا لاتلمسها الأيدى البشرية أو غير ملموسة ، أو نوع من التشابه الرتيب • ان هذه الموضـــوعية المزيفة قد تعرت وتقضت بالرفض العادل للتشكل الانسانى فى الفيزيقا الذى ينشأ طبيعيا من أصول آرائنا من الخبرات الباكرة • ان خداع العالمية وضرورة قانون الطبيعة ينشـــأ من

خلال الشكل المنطقى ومثالية الخلفية الآلية • ولكن الأطوار التى مـرت بها الفيزيقا قد أوضحت أن هذا الرفض قد ذهب بعيدا جدا ، وأننا نحتاج الآن لأن نعيد تعليل البناء العلمى والطرق العلمية •

وعلى ذلك فنحن نحتاج الى قواعد لامرجعية أكثر من قوانين ســببية لشرح ما يجرى فى مختبر فيزيقا حديث ، انه لم يعد موضوع ايجاد كميات من هذا النوع أو ذلك وتقرير المسارات التى تتخذها انما هى مسألة نظام له ترتيب وتنظيم • لم يعد تاريخ نشأة ، لم يعد متحف حيوانات محنطة على العالم أن يصنفها وعليه أن يقرر أهى تتبع نوعا حقيقيا أم لا • يجب أن نتبع الطريق الذى نتبعه فى الرياضـة لنولد الأرقام مثلا باتباع طريقة كانتور القطرية ، ونوقف المتنازع بين الشـــكلية الظاهرية والعقلانية الحقيقية عن نـــوع الموجودات والأرقام • وقد يعبر عن القواعد بعبارات عالمية ، كالقانون السببى ، ولكن فائدتها مختلفة • انها تمثل مخططا لتوليد المعلومات ، وتدل العالمية على امكان استعمال القاعدة بلا حدود •

ونستطيع أن نرى هنا كيف أن العلوم الانسانية والطبيعية يمكن أن تتقارب • ان قوة نظرية المعلومات هى أنها تسمح لنا بأن نستبعد خطة السببية والموجودات الخرافية وأن نستبدل بها نموذجا يتميز بالترتيب والطاقة ويشمل الانسان كجزء من العملية • وبذلك يكون فى استطاعتنا تعليل الظواهر على أساس المعنى طبقـــا لأهمية المرسل أو المستقبل أو هما معا • ان خطة الســـببية مبنية على ديناميكية الجسيمات وعلى الحركة فى الزمان والمكان • والقانون العام انما هو معادلة للحركة تسمح لنا بالتنبؤ للوضع التالى لجسيم نتيجة لمعرفتنا بالوضع السابق ، وهذا لايكفى لشرح ظواهر الحياة مثل سلوك الانسان ، فالأفعال هى وحدات الســـلوك الانســـانى ، وليست مجرد تحركات •

فلا يوجد عالم أو فيلسوف الآن يمكن أن يقرر أن علم النفس ليس أكثر من فزياء مطبقة على الانسان بدلا من الذرات • ونحتاج الى آراء جديدة مختلفة لنصف السلوك الانسانى ، وعلى ذلك فان آراء مثل الفعل العـــكسى والارادى ، والتعليم والتقوية الخ قد ظهرت • والنتيجة النهائية أن الســـلوكية مهما نقيت تقصر الانسان على المظاهر الطبيعية بصفتها العلامة الوحيدة على أنه حى • ولكن ليس كافيا أن نقدم آراء جديدة اذ من الواجب تغيير خط التفسير كله • مع الاحتفاظ بخط السببية بالضرورة ولو بطريقة ماكرة تجعل السلوك الانسانى غير واضح أو مفهوم • وعلى ذلك فهناك موجودات أسـطورية كالعقل والجسم وســـببية ميكانيكية بينهما • وهذا يؤدى الى تشكل فيزيقى فى علم النفس ، وهو شىء غير معقول مثل التشكل الانسانى فى الفيزيقا • ومنذ سنوات بعيدة لاحظ « برتراند رســـل » أن قانون السببية قد ساد بين الفلاسفة طويلا وهو من بقايا عصر دارس وما زال يعيش كالحاكم لالسبب الا أنه يعتقد خطأ أنه مفروض أنه لا ضرر من وجوده •

وقد كانت السببية فكرة ناجحة جدا فى الفيزيقا وفى العلم عموما ، ولكنها حتى فى الفيزيقا ، بانتهاء الذرية ، انتهت هى الأخرى • ففى الفيزيقا لدينا بدلا منها الاتصالات عن نقل المعلومات كنموذج للايضاح • وهذا يجعلنا أقرب الى التفسير الحركى لعلم النفس • فالدافع لاينبغى أن يعتبر نوعا من السبب الداخلى ، انه يمثل معلومات كامنة أو تعليمات • فالخبرة الداخلية والضمير واللاوعى يصبح أقرب الى النظرية دون حاجة الى تحديد ما هو حقيقى أو غير حقيقى ، وما هو نوع الدفع الآلى الذى يربط الظواهر العقلية بالظواهر الفيزيائية • فالدوافع ليست شروطا مسبقة، ولكن ظواهر للفعل بعكس الأسباب لاتستلزم تحركات ، انها تحدث تغيرا فى التأثير قد نحسه أو لا نحسه ، وتبعا لذلك قد نفعل أو لا نفعل تبعا للظروف والأحوال ، وقد يبقى الدافع حيا ، وقد يعرف أو لا يعـرف للشخص من خبرته الذاتية • أمـا الانطباعات ، أو الخبرة الطفولية ، وهى الأطوار الأولى فى نمو العلاقات التأثيرية مع الآخرين ، فانها مصدر قوى جدا للحركية •

كيف اتيح لنا أن نعرف الدوافع ؟ ليس من واجبى هنا ، ولا أريـد أن أعطى تقريرا تفصيليا عن النظرية السيكولوجية ، ولكن رأيى أن التفسير الحركى صحيح تماما كالتفسير السببى مذ وجدا • فنحن نكسب معرفة عن الآخرين ليس فقط عن طريق مشاهدة سلوكهم من الخارج • اننا نعلل الدوافع أكثر من معرفة الأسباب ، لأننا نعرفها من تجاربنا الخاصة ، ونفترض أن الآخرين يشبهوننا ، فنستطيع أن نفهم الآخرين بوضع أنفسنا فى مكانهم • ويجب أن نتذكر هنا أن فكـرة السببية الفيزيقية ذات جذور تاريخية وفردية فى خبرتنا عن الدوافع الحركية عندما نشعر بأننا عوامل فى تغير البيئة • وباختصـار نستطيع أن نعلل الأفعال وليس الأسـباب للحركات ، مما يجعلنا نقبل أو نرفض أى تفسير معطى • ان الانسان يدفع لاتباع قواعد معينة لكى يؤدى عملا من الأعمال • وهذا الخط التفسيرى مطابق لتعليلنـا للدافع كتعليم •

ان الأحداث والأسباب والقوانين ما هى الا مصـطلحات تنطبق على العالم الفيزيقى لحدما • وتميز الأفعال والدوافع والقواعد الشؤون الانسانية • وعلى ذلك نستطيع أن نلغى فورا الثنائيات المزيفة التى فرضت نفسها على نظرية المعرفة منذ زمن طويل : الموضوعى/الهدفى ، الخاص/العام ، الحقيقى/الخيـالى ، السببى/الحر • وباختصـار مشاكل العلاقة بين العقل والجسـم ، أو المـادة والحيـاة والارادة الحرة • ونحن نهمل التجميع المزيف الذى ينشأ عندما نفرض الخطة السببية على ظواهر الحياة • فالظواهرية الخارجية ، التداخلية ، والتوازية ، هى المقـررات الفلسفية الثلاثة الرئيسية ، وانها لتتداعى طبيعيا عندما نفترض أن السببية هى التى تربط شيئين فى الزمان والمكان • انها نظريات الظل والمادة التى ترجع الى الفكرة الدينية عن النفس ، ان الخلق الذاتى يقابل التوالد فى نظرية التطور ، انه اتجاه فكرى يتضمن خطأ مماثلا ، حيث نأخذ « الجين » على أنه يمثل كائنا كاملا تقلص

الى حجم مجهرى ، أو على أنه طبقة كاملة • فالجين هو طبعة أو تعليم يعمل بنفسه مستجيبا للبيئة • لدينا قواعد لا قوانين ، ودوافع لا أسباب ، فالقوانين توقف الموجودات والأسباب والتأثيرات من مختلف الأنواع ، والقواعد تولد المعلومات ••

يجب أن نوسع فكرة التفسير وراء الاستنباط والتنبؤ ، جاعلين التفوق للخطة السببية ومعادلة الحركة التى ترتكز عليها حتى نصل الى اطار للتفسير يكون مفهوما كثيرة ، ولحالة واحدة على السواء • اننا نتبع قواعد مقررة أو ننشىء قواعد جديدة • وبالتدريج مع ميكنة صورة العالم تحول السؤال الى : « كيف ؟ » • وأخيرا الى عبارة تقريرية : « ان » • فليس ثمة آلية يمكن تحديدها • فالشروط التى تقرر فرديا انما تنسب الى شروط أو ظروف متأخرة ، وعلى ذلك فهناك خطة عامة ، ولكنها فى فراغ • فالتفسير اذن لا يعطينا الشكلية ، ولكن قوته تكمن فى التغيرات الحقيقية التى تؤدى بنا الى أن نعمل فى بيئتنا فى الاتجاه الذى تعطيه لنشاطاتنا •

والحقيقة أن القانون السببى يستعمل تقريبا كقاعدة حسب شعبية الموقف وهل يهمل فى صالح خاص • وليست هناك معرفة يمكن أن تنشأ وتنمو دون أن يكون هناك تداخل بين العالم الخارجى والعالم الداخلى ، بين عمليات التلقى والادراك ، وهكذا • وهنا أيضا فان اصطلاح « المعرفة » قد أدى دورا بالنسبة لتفسيراتنا ، كما لو كان فى استطاعتنا أن نبدأ من جهل تام ، أو نصوغ تعريفا مطلقا للمعرفة ، هذا هو الاتجاه الاساسى فى المعرفة التقريرية التقليدية • فالمعرفة هى معلومات سابقة ، ونستطيع دائما أن نزيد فى معلوماتنا ، ونقلل جهلنا وعدم يقيننا بالنسبة للمعلومات التى تكون بين أيدينا •

فنحن نحقق منهجا أكثر من أننا نثبت مقررا عاما ، اننا نعطى أسبابا أكثر مما نقررها • فماذا عسانا نفعل غير ذلك • ان التفسير ينبغى أن ينبع من الاختيار ، من الدافع الانسانى المسيطر على البيئة ، الذى يعمل وفق ما يسمى مبدأ الحقيقة • وعلى ذلك هناك هدفان يتبعان القاعدة : ولكن القواعد تحتاج الى ثبوت معين من مجموعة تهىء تكاملا مع المعارف السابقة ، متسقة مع النظرية السابقة ، كذلك مع التنبؤ ، فنحن لانريد حتا أسطوريا ولا نظرية فلسفية للاثبات ، فأسلوب تحقيق القرار بالدليل مسألة رياضية كما كانت دائما • لدينا دليل احصائى ، انه اتخاذ قرار تحت ظروف من عدم اليقين ، مما يمكن تطبيقه بدرجة مماثلة لمقررات عددية وغير عددية ، لأمثلة أكثر ، وكل تفسير انما وضع أصلا لمحاولة الاجابة على السؤال : « لماذا ؟ » • وتنبئنا القواعد بما كان وما يكون ، وبذلك تقدم لنا الأسباب • وينبغى أن يحقق التفسير نشاطنا قبل أى نتيجة منها ••

هذا هو التغيير العظيم فى المنهج الذى أحدثته فيزيقا التماثل ، والعلم الحديث عموما ، اننا لانفسر أعمالا لا انسانية للطبيعة تجرى مستقلة عن أنفسنا ، ولكنه

النشاط العلمى للانسان • فالعلم كما قال « بيكون » ليس درسا يتعلم ، ولكنه واجب يؤدى ، والاتصال بين العلماء هو العملية الأساسية أكثر من السببية ، فالانسان لا يمكن استبعاده لأنه العامل الذى يخلق العلم • والمعرفة الموضوعية – فى اصطلاحات مبتدعة – مهمة كالبيانات الهدفية التى نحصل عليها بالملاحظة أو المشاهدة من الخارج التى تحمل على أى حال طابع الانسان حيث ان المشاهدة تتضمن الادراك قبل أن تعطينا البيان • وفى الفيزيقا تكون المعرفة عن الذرات مثلا كافية عادة ، وان لم تكن كذلك تماما ، حيث اننا يجب أن نفحص ، هامشيا ، العملية التى يحصل بها الانسان الذى يجرى التجارب على المعرفة • وفى علم النفس فان الفهم الذى يأتى من خبرتنا الموضوعية ، من الاعتبارات الانسانية التى نشترك فيها ، هو المطلوب الأساسى • والمعرفة والمعرفة الذاتية تختلطان تماما •

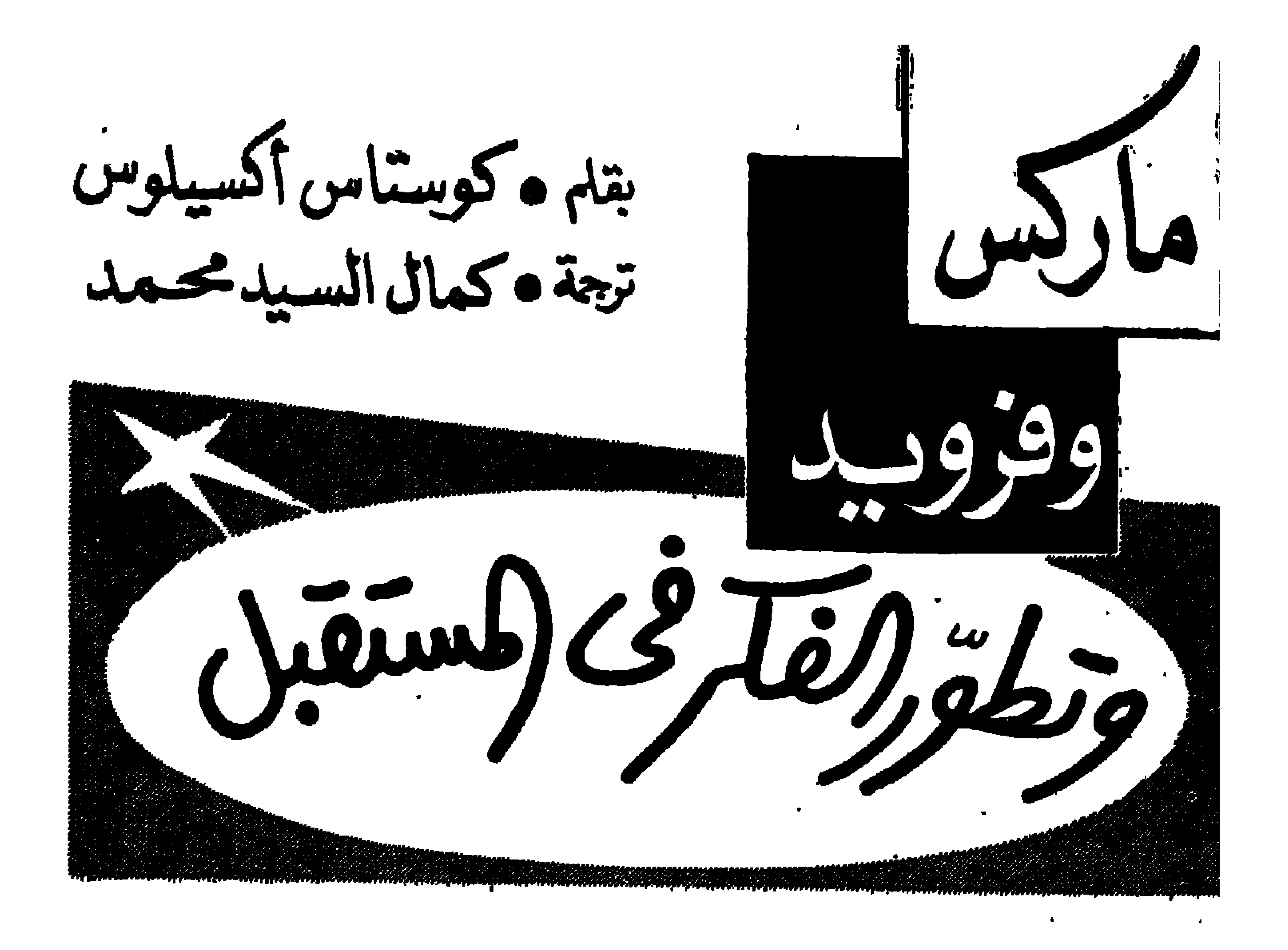
وان نظرية المعلومات لتسمح بتناول كل من المعرفة والفهم فى خططنا التفسيرية، وأن تنشىء نظرية للعلم أو ما وراء العلم أكثر مواءمة من نظرية المعرفة التقليدية • وقد يكون ذلك فى الطريقة فقط • على أن الطريقة مهمة لأنها تعبر عن وجهة نظرنا فى كيف يعمل العالم ، وتعكس المنحى الذى نختاره نحو أنفسنا ونحو الآخرين •

الكاتب : ارنست . هـ . هاتون

استاذ الفيزياء النظرية فى كلية هولوى بجامعة لندن. ولد عام ١٩٠٨ ، قام بالتدريس فى جامعات كمبردج ، وشيكاغو ، ولندن ، له عدة مؤلفات فى الفيزياء التجريبية، والفيزياء النظرية ، وفلسفة العلم . ترجمت بعض مؤلفاته الى الفرنسية ، والسويدية ، والرومانية

المترجم : د. عبد الحليم منتصر

عضو مجمع اللغة العربية . وعضو الاكاديمية المصرية للعلوم . ورئيس تحرير مجلة « رسالة العلم » . ورئيس المجمع المصرى للثقافة العلمية « سابقا » . وعميد كلية العلوم « سابقا » . ووكيل الجمعية النباتية المصرية . وأمين الجمعية المصرية لتاريخ العلوم . وعضو جمعية البيئة النباتية البريطانية . وعضو جمعية تقدم العلوم الامريكية . وعضو جمعية البيئة الصحراوية بالهند .



المقال في كلمات

يعالج هذا المقال الماركسية والفرويدية من حيث سعيهما الى معالجة المجتمع البشرى من شروره وانحرافه ، ان هدفهما واحد ، بيد أن وسائلهما متباينة ، فماركس يرى فى المجتمع الانسانى مجتمعا يعانى الاغتراب ، ووسيلته لعلاجه الثورة الاجتماعية والاشتراكية . ويتناول بادىء ذى بدء الاغتراب الاقتصادى الذى يتمثل فى استغلال الانسان للانسان ، ثم الاغتراب السياسى الذى يتمثل فى جعل الانسان اداة للطبقة الحاكمة ، والاغتراب الانثروبولوجى الذى يتمثل فى العلاقات الحرجة بين الاجناس ، وفى نهاية المطاف يتناول الاغتراب الايديولوجى الذى يتمثل على حد رايه فى تسبب الدين والشعر والفن والسياسة والفلسفة فى عكس العلاقات الحقيقية بين النظرية والتطبيق . وقد دعا ماركس البروليتاريا الى الغاء الملكية الخاصة بطريقة ثورية . وفى راى ماركس ان التاريخ البشرى الذى يسميه ما قبل التاريخ

سيشهد فترة اكتماله النهائى ، نهاية ما قبل التاريخ • أما فرويد فيهدف الى شفاء الانسان من انحرافه ، ذلك الانسان الذى هو فى رأيه كائن مريض يعيش طويلا فى حالة اعتماد طفلية ، عن طريق التحليل النفسى ، وهو على عكس ماركس لا يحلم بنهاية سعيدة للجنس البشرى •

ويتفق كل من ماركس وفرويد فى افتراضهما وجود ماض خير طيب للمجتمع البشرى ، وفى ايمانهما بالواقع • وفى أن القوى الميثولوجية تلعب دورا مهما فى التاريخ الانسانى باسره • ولكن بينما يعتقد ماركس أن الكائنات البشرية المتحررة ستضع هذه القوى غير الواعية تحت سيطرتها فان فرويد يعتبرها جزءا لايتجزأ من التاريخ الانسانى والمجتمع ، وليس فى استطاعة الانسان الفرد ولا المجتمع ككل أن يسيطر على هذا التيار غير الواعى • ويفرق الكاتب بين سلبية هيجل ، وماركس ، وفرويد • فسلبية هيجل تتمثل فى سلبية العمل والوقت والروح ، اما سلبية ماركس فهى سلبية تاريخية واجتماعية ، واما سلبية فرويد فهى سلبية بيولوجية كونية وسيكلوجية • ويرى نيتشه فى ارادة القوى أعظم مظاهر السلبية ، اما هايدجر فيرى ان السلبية مظهر للعدم الذى هو النقيض الاساسى للوجود ، وانها تجعل الوجود مساويا للعدم • ويهدف كل من ماركس وفرويد الى التحرر ، ماركس يهدف الى التحرر الاقتصادى للانسان المغترب ، المستغل ، المضطهد ، الخاضع للسيطرة ، أما فرويد فيهدف الى التحرر الشهوانى والانسانى ، وفى الامكان ربطهما معا، مما يؤدى الى ظهور الفرويدية الماركسية التى تجمع بين الماركسية والتحليل النفسى •

لقد كان هناك ماركس الفتى وماركس الكهل . وكان هناك أيضا فرويد الفتى وفرويد الكهل . وكانت هناك ماركسية وماركسية ، وفرويدية وفرويدية. بل لقد كانت هناك فرويدية وماركسية . نقول فرويدية ماركسية لاننا بعد مستوى

فى عامى ١٩٦٩/٦٨ و ١٩٧٠/٦٩ اقامت كلية الاداب بجامعة السربون دورة دراسية حول هذا الموضوع ... وهذا المقال يمثل وجهة نظر الكاتب الخاصة كما أوضحها فى الندوة المشار اليها .

معين من أستيعاب فرويد نصل الى ماركس ، بهـــدف أدماج الاثنين معـا في كل مترابط ينبثق عن عملية التوفيق بين عبقريى التحليل الحتمى للانسان الاجتمـاعى وللمجتمع البشرى . ان الجوع والجهد الاجتماعى من ناحية ، والحب والرغبة التى تروم الاشباع ، والمرتبطة بالموت بطريقة لاندرك كنهها من الناحية الأخرى ، تعتبر مكونات للطبيعة التاريخية والاجتماعية للانسان وللبشرية بصفة عامة ، الطبيعة التى تلتحم مع الكل الكونى الكبير • (ويبدو أن كلا من ماركس وفرويد قد أغفل الارادة : ارادة القوة ، وهى حقا ارادة تملك الارادة • ولكن هناك آخر جاء بينهما وهو نيتشه ضمنها فكره) •

ولقد كان من الطبيعى أن تولد الفرويدية الماركســـية التجريبية فى البلدان الناطقة بالألمانية فى العشرينات . ومن الناحية النظرية كان ويلهلم رايخ بكتـــاباته عن : « المادية الديالكتيكية والتحليــــل النفسى » (١٩٢٩) و « الأزمة الجنسية » (١٩٣٠) الخ ، هو الرائد والمبادر فى هـــذا الصـــدد . وتبعه هربرت ماركوز الذى اكمل الطـــريق بمؤلفاته « الشـــهوة والحضارة » (١٩٥٥) و « الانســـــان ذو البعد الواحد » (١٩٦٤) الخ ، ولكن منطقـــة «التكوين» التجــريبى للفرويدية والماركسية ليست سوى منطقة غير واضحة المعـالم فى تكوينها التاريخى . وهــذا مانجده فى « المخطوطات الاقتصادية الفلسفية » (١٨٤٤) لماركس ، وفى « توعك الحضارة » لفرويد ، وفى الصلة المنطقية والشرعية ، بل الضرورية ، التى يمـكن أن نوجدها بين هذين النصين الأساسيين ، نص ماركس الفتى ونص فرويد الشيخ (وبصفة عامة فان مجموع كتابات ماركس وفرويد يجب أن تخضـــع لهذه المطالعة المزدوجة والمنفردة على حد سواء ، لهذا التفسير الموحد ، فهنا تكمن نقطة البداية ونقطة الالتقـــاء) .

ان ماركس الفتى يركز على اغتراب الانسان الذى يحيا دائما فى مجتمع ، وفرويد الشيخ يركز على امراض وعلل المجتمع الذى يتكون دائما من بشر (الى جوار أشياء أخرى) . ان ماركس وفرويد كليهما من آخر انبياء اليهود الألمان ، قد دقق النظر فى أسرار الانســـــان الاجتماعى والمجتمع البشرى ، ومن يقل بأن أحدهما قد اتجه فى الأساس الى الانسان الفرد ، وان الآخر اتجه بصفة رئيسية صوب مجتمع البشر ، لاينطق الا بالسخف حقـــا ، دون أن نضيف المزيد • أن فرويد وماركس يعرفان أن المجتمع التاريخى من صنع الانســــان ، وان البشر منتجـــات طبيعية واجتماعية ، وأن الانسان يشكله منذ بدء الطبيعة والمجتمع على حد سواء . أن الفرد والمجتمع ، مادامــا عنوانين منفصلين ، ليسا سوى تجريديين . وماركس وفرويدعلى حد سواء يدركان هذه الحقيقة • ومن ثم فان رؤية كل منهما يمكن ، على أية حال ، أن تمتد وتتوسع خلال خصوصيتها ونوعيتها الكاشفة والفعالة . ولابد أن تبـــلور

كلا منهما فى المحل الأول ، وغالبا يكون ذلك على حساب أمور أخرى ، نظرة شاملة لكل ما هو موجود ، كل ما هو موجود كما هو ، أى كما يدعوه ، ويجربه ، ويعانيه ، ويؤثر عليه ، ويحوله « الانسان ـ البشر » ، البشرية ـ ذلك الفاعل ـ المفعول بعواطفه وفعله .

ان فرويد وماركس ينتميان الى الفترة التى بدات ابان موت الفلسفة ، بعد ان اكتملت تاريخيا وبصورة منتظمة . اما العصر الثالث للفلسفة ـ الذى لم نصل الى نهايته بعد ـ فقد كان وما يزال عصر فلسفة الذاتية : « الانا » المفكرة * ، فان « الأنا » المتعالية ذات الأصل الكانطى ، « الذات » الهيجلية المطلقة ، كذلك فان ماركس وفرويد ينتميان ، على التوالى ، الى العصر الذى حل فيه العلم ، اى النشاطات التكنيكية العلمية ذات الطبيعة الاقتصادية التاريخية ، السياسية ، البيولوجية ، السيكولوجية ، محل الفلسفة ، بعد اكتمالها . ورغم ان العلم كان يقوم على اساس منها فانه غالبا لم يكن يراعى علاقة الاعتماد هذه . وهكذا فان واحدا منهما مفكر ورجل علم ، والثانى عالم يفكر أحيانا . ان العلم الذى كان ميدانهما وسندهما ، العلم الذى خلقاه ، والذى استخدماه ، كان متشربا بالتكنولوجى بصورة كاملة . لقد كان كلاهما منظرا وممارسا للنشاط التكنيكى العلمى ، الذى لم يكن يهدف الى المعرفة التأملية ، بل الى المعرفة النظرية كأداة فعالة ومرنة للتغيير العملى . لقد كان أحدهما يريد علاج مجتمع انسانى يعانى الاغتراب ، عن طريق الثورة الاجتماعية والاشتراكية ، وكان الآخر يريد شفاء الانسان العصبى بتكنيك التحليل النفسى . لقد ظل كلاهما فى الاطار الذى يجعل من الذات مركزا وأساسا . وهذه الذات تحولت من « انا » فردية ومتعالية الى « انا » تجريبية وجماعية ، بتشريك نفسها ، لقد تحولت من « الأنا » الواعية الى « أنا » انغمست فى أعماق الطبيعة المادية اللاواعية « للاد » ، مصدر الدوافع ، وأصبحت تعيش فى رعب من « الأنا » العليا التى تشكل القيم وتفرض القمع وأنماط السلوك شبه اللاوعية .

ان أولهما ، مثل الآخر ، وان عاشا فى الفترة التاريخية الشاملة للذاتية التى استمرت خلال كل بقاياها ، كانا يريدان قياس وحساب وتغيير الموضوعية ، وفتحا الطريق بالفعل لتجاوز الذاتية الانسانية . ان ماركس وفرويد ، وهما يريدان أن يبينا « للأنا » كيف أنها متحيزة ومنحرفة ، وان يساعداها على تخطى نرجسيتها وأنانيتها ، وهما يكفان عن ثنائيتهما ، قد أوقعا بالانسان ثالث هزيمة عظمى منذ كوبرنيكوس وداروين . ومع ذلك فقد ظلت مسألة « ما الذى سيفعله بعد ذلك هذا الانسان الذى لم يعد سفيها والذى رد اليه اعتباره » محل جدل شديد الى أقصى حد .

---

* Ego Cogito الانا التى تجعل التفكير شرطا وبرهانا للوجود انطلاقا من صيغة ديكارت « انا افكر فانا موجود » (المترجم)

لقد بدأ ماركس وفرويد من تحليل يهدف الى بيـان مصدر المتاعب ، من تحليل مترابط للموقف الانسانى المعاصر . لقد بدأ ماركس من الاغتراب الاقتصادى (ومن الاستغلال) للانسان الذى يستغله باعتبـاره عاملا ، أولئك الذين يملكون وسائل الانتاج ملكية خاصة ، وهو يركز على تحليل الاغتراب السياسى (والقمـع) حيث تجعل الدولة الانسان الذى ينفصل كمواطن عنه كفرد خاص ، انسانا مغتربا وأداة للطبقة المالكة والسائدة ، وتعمق ماركس فى تحليل الاغتراب الانثروبولوجى ، حيث توصل ، فى العلاقات الانسانية الحرجة ، تلك القائمة بين الأجناس والتى تحددت نتيجتها قبل أن توجد وغلب فيها التملك على الاشباع ، توصل الى تحليل للاغتراب الأيديولوجى (والسيطرة) فى نهاية المطاف ، وهنا يعكس الدين والشعر والفن ، والسياسة ، والفلسفة ، والعلم ، العلاقات الحقيقية القائمة بين النظـريه والتطبيق ، بتقديم صورة معكوسة ، تهدف الى التعزية والمواساة ، صـورة محرفة تماما . ان معرفة الانسان تكون على شاكلة طبيعته الحقيقية التى تحدد هذه المعرفة . بعد بدأ فرويد من تحليل « الاد » غير الشخصية ، وهى الخزان البيولوجى الكونى للدافعين الاساسيين ، الحياة والشهوة ، والموت والرعب Eros and Thanatos اللذين تقمعهما الأنا المتميزة الشخصية ، الاقل أو الاكثر وعيا ، وهى بالأحرى أقل وعيا ، وتعانى بدورها من قمع الانا العليا ، الاجتماعية فى أصلها ، وهى مصدر التحريم والمثل العليا للانا ، التى تمارس سلطانها بفضل عملية الرقابة غير الواعية وعملية تكوين المثل العليا . وهكذا فان الكائن الانسانى الحر ، المعافى والعليم ، أو الذى يفترض انه كذلك ، والذى مضى منذ عصر النهضة ، يغزو الأرض ، ويتحدى السماء ، قد أظهر أنه كائن مغترب ومستغل ، مكبوت وخاضـع ، جاهل وعصبى . ان عمل فرويد ببنائه التحليلى ، قد قام جزئيا على الأرضية التى حللها ماركس . ومع ذلك فقد بقيت المعضلة : كيف يحدد الفرد نفسه تجاه المجموعة ، وكيف تنبثق الجماعة من الأفراد المنعزلين ؟

وعندما اصطدم ماركس وفرويد بهذا الوضع أرادا علاج الشرور والانحراف ، وطرحا تكنيكهما العلاجى . فدعا ماركس البروليتاريا الى الغاء الملكية الخاصـة بطريقة ثورية بدرجة أقل أو اكبر ، وذلك بمساعدة المثقفين لهم على ادراك أبعـاد الوضع . وهذا يعنى أن المجتمع يجب تشريكه باقامة الشيوعية الاشتراكية ، مجتمع بلا طبقات وبلا دولة ، لاتحجب فيه قوة ايديولوجية ، سواء كانت دينية ، أو فنية ، او جمالية ، او فلسفية ، لاتحجب السماء عن الأرض ، وبهذه الطريقة فان « النظر والعمل » الذى كان لصيقا بالتاريخ الانسانى منذ البدء ، لابد أن يتحرر أخـيرا . رغم أننا يجب أن نضيف ان ذلك يجب أن يكون باسم العمل والنظر المادى والثورى قبل كل شىء . وفى هذا الصدد يعبر ماركس متفائلا بطريقة لامعقولة ، كما يقولون، اذ انه يؤمن بنهاية ختامية سعيدة . رغم أنه كمفكر ذى بصيرة لماحة ، لا يسـتبعد

اطياف النهاية الكئيبة . لأنه ذهب الى حد بحث أمكانية قيام نوع من الشـيوعية لا يؤدى الى القضاء الجذرى على الملكية الخاصة ، بل الى تعميمها . لقد كان ماركس يبدو فى بعض الأحيان ماديا عمليا كما كان يريد ، لايهتم بالغاء النير الاقتصادى ، لأن التنظيم المقبل للشيوعية سيكون تنظيما اقتصاديا ، وفى أحيان أخرى يبدو مثاليا نظريا لم يستطع أن يكف كلية عن أن يكون كذلك ، حيث تحكم الأفكار والمثل البشر ، بعد الغاء الملكية الخاصة ، وحيث يرجع الوعى على الحركة الحقيقية . وهكذا فان وحدة النظر والعمل لاتدرس باعتبارها إمكانية قائمة : انها تتجاوز العمل « المادى » والنظر « النظرى » . ان فرويد يدرس الفرد المريض الذى (وقد ساعده المحلل النفسى) أصبح عليما به ، وقبل كل شيء ذلك الذى يقوم بالتأثير عاطفيا على تناقضاته النفسية ، التى بدأت فى الطفولة المبكرة وعلى المثلث الأوديبى - الاب والام (أو بدائلهما) والطفل - ليتعرف فى عمليات الاحباط التى تمت فى فترة الطفولة على الرغبات المبكرة ، وعلى الحاجات اللاحقة . ان الفرد بتجاوزه تأثير القمع البدائى ، ونرجسيته الأولى ، التى ترتبط برغبته فى القوة ، سيصبح أكثر قدرة على تبنى الدوافع التى تنبع من «الاد» الخاصة به ، والقواعد والتنظيمات التى تصدر عن «اناه» العليا ، وعلى السيطرة عليها . وبهذه الطريقة فان القوة المحركة للتطور الانسانى لن تكون متحررة ، ولكنها على الاقل ستكون متكاملة بصورة أفضل قليلا . ولكن المعركة بينهما ستستمر . وليس هناك علاج جماعى . والمجتمع الذى لايستطيع أن يتوقف أبدا عن القمع سيستمر فى قمع القوى الدافعة للافراد ، خالقا بهذه الطريقة انحرافا وتوعكا لايمكن احتماله ، ونتيجته غير مؤكدة . وفى هذا الصدد فان فرويد متشائم كما تقضى الحكمة ، كما يقولون ، انه لايؤمن بحل نهائى ، ولا بنهاية سعيدة للتناقضات الانسانية الداخلية والخارجية . ولا يبدو ان انسجام وتناسق الشهوة والحياة ، الموت والرعب ، يمكن أن يتحقق . ان ماركس وفرويد ، وبأساليب مختلفة طبعا ، هما منظرا عدم كمال الانسان والتاريخ . ومع ذلك فان ماركس يعتبر أن التاريخ البشرى بأكمله ، الذى يسميه ما قبل التاريخ، وهو غير مكتمل بصورة أساسية ، سيشهد فترة اكتماله النهائى ، نهاية ما قبل التاريخ . فى حين أن الانسان بالنسبة لفرويد هو شخص غير مشبع بصورة عميقة، شخص يعيش طويلا فى حالة اعتماد طفلية ، ولا يعرف ابدا الكمال النهائى السعيد.

ان ماركس ، أكثر من فرويد ، قد اعتمد كثيرا على المخطط الذى يحددالطرق التقدمية السائدة للتفكير فى المجتمع الانسانى . ويبدو أن كليهما قد افترض مقدما وجود ماض خير وطيب (شيء أشبه بالقضية أو الفرض أو الوضع الأولى) لم يكونا يؤمنان به رغم ذلك . ورأيا فى كل التاريخ الانسانى المتطور انحدارا صوب الشر (شيء أشبه بنقيض القضية ، والنفى الاشتقاقى) . ويعتقد ماركس أن البشرية ستشهد مستقبلا يعود طيبا وخيرا من جديد (شيء أشبه بالمركب ، نفى النفى الذى

سيتصل بالماضى على مستوى أعلى) ، فى حين أن فرويد لم يكمل الخطوة الثالثة التى ندعوها بالديالكتيكية ، رغم أنه حاول ذلك ٠

ان القوى الميثولوجية عند ماركس وفرويد ، التى اعترفا بها بطـــرق مختلفة واختلفا فى تقويمها ، القوى الرمزية ، الخيالية ، الوهمية ، تلعب دورا هـــاما فى التاريخ الانسانى بأسره ٠ فالأول يرى أن الكائنات البشرية المتحررة المعتقة ستضع هذه القوى غير الواعية تحت سيطرتها ، فى حين أن الثانى يعتبرها جزءا من التاريخ الانسانى ومن المجتمع ٠ ولن يستطيع الانسان الفرد ولا المجتمع ككل أن يسيطر كلية على هذا التيار غير الواعى ـ الفردى والجماعى على حد سواء ـ الذى سيكتسحهما ويلقى بهما بعيدا ٠ ان القوى الميثولوجية ، الرمزية ، الخيـــالية أو الوهمية ، التى تحركت ، تتملص منا ، وتكشف عن نفسها عندما لانتوقعها فحسب ٠ وأخيرا لقـــد اهتم فرويد كثيرا ، وهو فى هذا يتمايز عن ماركس ، بأن يؤكد ان هنـــاك الكثير فى الانسان وفى العالم اكثر مما يستطيع أن يستوعبه ويدركه ٠

ومن ثم ، فعلى أى أساس نظرى أو عملى ، يمكن ايجـــاد ارتباط بين ماركس وفرويد ؟ نستطيع أن نرى بالتنقيب خلال كل الأبنية التى شاداها ـ يساعدنا على ذلك أو يعوق رغباتنا وبصفة خاصة قدارتنا ـ كيف أن كلا منهما قد تطور كمنظر ينتمى الى عصر نهاية الفلسفة وسيادة الذاتية المهترئة ٠ لقد كانا من الناحية النظرية يعتمدان على الفلسفة ، ومن الناحية التكنولوجية العلمية وضعا تحليلا عن الانسان وتاريخه ، الذى كان يحفزه ويتحكم فيه الأثر الشافى لعملية التغيير العملى ٠ فهل يمكن اعتبارهما بذلك انهما قد مهدا الطريق أمام الانسان ليتخطى نفسه ، أم انهمـــا قد قدما نقدا مريرا لنوع خاص من البشر ، وهو البرجوازية ؟ لايبدو لى أنهما قد رفعا صوتهما عاليا معلنا نهاية الجنس البشرى (ككل) ، ولا نهايته التجريبية ، بل قـــالا بالتخلص من الحدود التى تكبله والقيود المميتة التى تقيده ٠ لقد كان نيتشه ، بعـــد أن تحدث هيجل عن نهاية التاريخ ، هو الذى أعلن وتحدث عن نهاية الانسان ، نهاية يجب أن تحدث فى زمن آخر البشر ، انه هـــو الذى عاش اطول وقت ، واخترع السعادة ، ولم يترك اثرا يذكر ٠ لقد كان نيتشه أيضا هو العراف المتوهم المتخيل لوجود علاج خالد ، وهو شفاء كما يعرف الجميع ، يتعين اعتبـــاره مؤقتا ، مادام مختلفا ٠ ولكى نفهم ماركس وفرويد ونربطهما معا ، يجب أن نضـــعهما فى الكوكب الآرى اليهودى الذى يشكل البرج السائد فى فلكنا فى كل الاستقصاءات المختلفـــة غير الرسمية ، والتحريفات ، والتغيرات ، والاســـتعارات : برج هيجل ـ ماركس ـ نيتشه ـ فرويد ـ هايدجر ، وهو برج شامل جامع ، يتعين فهمه بصفة خاصـــة ، فرادى أو كمجموعة قبل أن يمكن ادماجه فى برج أكبر وأبعد مستقبلا فى لعبة الكواكب٠

لقد اظهر هيجل سلبية في العمل ، سلبية الوقت ، والروح ، التى تطـــرح نفسـها كروح نظرية « القضية والوضع » وتصبح مغتربة فى العالم الكونى (نقيض القضية ، النفى) حتى يتم تكاملها من جديد فى تاريخ الروح البشرية (المـركب، نفى النفى ، رجوع القضية على مستوى أعلى) التى تســترجع ، وتلحق وتطــور ديالكتيك الروح النظرية من ناحية الظواهر الطبيعية · ان ديالكتيك هيجل ديالكتيك موحد ، ثلاثى ، خطى ، دائرى ، له بداية ونهاية لاحقة فى الوقت نفسه · ان السلبية والاغتراب يستمران فى التأثير على التاريخ الانسانى بأسره ، ويولدان شيئا مختلفا فى كل الأزمان ، ويقومان باتمام نوع من التسوية ، والاشباع ، والتجميع لكل ظواهر الروح في نهاية تاريخ العالم (وهى قائمة فعلا) · أما السلبية عند ماركس فهى فى الأساس سلبية تاريخية واجتماعية : انها سلبية المحاولة الانسانية التى تعـارض الطبيعة ، وتثير المنازعات بين البشر ، أى بين الطبقات ، وتخلق العــالم المغترب من البشر الأغنياء فى المجتمع الذى يتعين على البشرية تملكه جماعيا بعد الغاء الملكيــة الخاصة لوسائل الانتاج وللطبقة البيروقراطية من الموظفين المدنيين ، الأمر الـذى لابد أن يسمح بالنشاط الانسانى الفنى التطبيقى (سواء كان نشـــاطا مزدوجا أو منفردا) الذى يتفشى ماديا وروحيا ، كجزء من اللعبة فى التسوية الشـــاملة · لقد راى نيتشه فى ارادة القوة أعظم مظاهر السلبية . انها تضع كل التاريخ الانسانى فى حالة حركة ، وتهدف الى غزو وحكم كوكب الأرض . ان ارادة القوة هى التى تحول الانسان الى سوبرمان ، عندما يجعل نفسه قادرا على أن يستحوذ على العالم وعلى أن يجربه ويعانيه ، كلعبة ، وليس باعتباره معنى من المعانى أو شيئا بلا معنى، والأمران متساويان ، ولا باعتباره احباطا شاملا أو تسـوية وتوفيقا · أما السلبية عند فرويد فهى سلبية بيولوجية وسيكولوجية : انها مظهر لقوة الحياة التى تسعى لانكار ونفى ما يعارضها ، انها مظهر مناقض ومركب لدوافع الموت ، التى بانكارها للحياة والحب ، تجعل الفرد ينكص الى مرحلة سابقة ــ نافية ــ لأى حركة، ولتجربة الموت ، التى تعتبر وحدها التسوية النهائية ، اذا كان فى الامكان أن ندعوها كذلك، ان لم ترفض الانسان نفسـه . ان هايدجر يرى النفى مظهرا للعدم الذى هو النقيض الأساسى للوجود ، انه يجعل الوجود والكائنات مساوية للعدم ، فى عالم عاش طوال الفين وخمسمئة عام وجودا منسيا ، ان مصير الانسان الحديث يجعله كائنا بــلا سند وبلا مكان ، بلا امة ، كائنا جوالا · وفى بعض الاحيـــان يبدو ، وكأنه يؤكد ، بصــورة تجريبية للغاية ، ان فهم الوجود باعتباره لعبة أكثر منه وجـــودا متعاليا سيفتح أفقا جديدا . ولكن هل فى الامكان حدوث تسوية فى المستقبل ؟ ان اجابة هايدجر ما تزال غامضة ومتناقضة ·

هل برج هيجل ــ ماركس ــ نيتشه ــ فرويد ــ هايدجر ، الذى لا تتســاوى مواقع الجميع فيه ، يســاعدنا على أن نرى مشاكل العلاقة بين ماركس وفــرويد بصورة أكثر وضوحا ؟ من الصحيح أن أحدهما يهدف الى التحرير الاقتصـــادى

للانسان المغترب ، المستغل ، المضطهد ، الخاضع للسيطرة ، فهذا الاعتاق هومفتاح التحرر الكامل . أما الآخر فيهدف الى تحرر شهوانى وعدوانى مرتبط بالخوف والموت نسبيا . وفى مقدورنا أن نكون من الهدفين هيكلا واحدا وان تربطهما معا، وهذا مايؤدى الى ظهور الفرويدية الماركسية . ومثل هذه الرؤيا التركيبية تظل سليمة ، ولكنها عامة ، مادامت الماركسية الفرودية كلها لاترتبط كثيرا بين ماركس وفرويد ، بين الماركسية والتحليل النفسى . أن هذه الرؤيا يغلفها ضباب المشكلة الحديثة المبتذلة عن الزوجين والأسرة . ان هذه الرؤيا تتطلب درجة هائلة من اسالة العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء ، ودرجة عالية من المسئولية الاجتماعية عن رعاية الأطفال ، على أساس التنظيم الاشتراكى للاقتصاد وللمجتمع . انها رؤى سديدة ، بسبب حقيقة انها تمضى ضد التيار ، أو على الرغم من هذه الحقيقة : انها مشروع جميل وكريم ، يشبع معظم الرغبات التقية للمخلوقات البشرية المتعبة والمجهدة التى تود ، بعد أن عانت كثيرا ، ان تجد عزاء سيكولوجيا واجتماعيا فى الأساس . ان اليوتوبيا ، والحاجة الى النبوة التى تسكن الروع وتتعلق بيوم الدين ، والأبنية الأيديولوجية التى تعد دائما بالغد الذى لم يمكن تحقيقه الأمس ولا اليوم ، ليس من السهل نزعها من قلوب ورؤوس واكباد البشر . ان هذا التحرر المزدوج والمفرد ، الاقتصادى والاجتماعى ، الشهوانى والانسانى ، على حد سواء ، لن يتحقق . بل لقد حدث النقيض منه . ولكن ما الذى سيؤدى اليه ذلك بدوره؟

لقد انتقلنا ، دون أن ندرى تقريبا ، من موضوعنا عن ماركس وفرويد الى مناقشة الثورة الماركسية الاشتراكية ، مع تورطاتها وتشابكاتها الشهوانية والفرويدية . ان ماركس وفرويد لم يكونا الوحيدين ، بل لقد مهدا الطريق لما أصاب الماركسية والفرويدية من تهوين عند بعض الدارسين . وكانت العقيدة المنتصرة ، اذا كان فى الامكان القول بهذا ، هى عقيدة مقننة ورسمية ، هى التى ألغت الماركسية التى استسلمت للصدام مع أكثر التحليلات النفسية راديكالية . وربما كان من المتوقع ان يؤدى هذا الصدام الى التحرر الاجتماعى والاقتصادى المصحوب بالتحرر الجنسى والعائلى . ولكن بدلا من ذلك ، بعد فترة قصيرة فى بداية الثورة السوفيتية سمح فيها بحرية الاقتران ، وتم الغاء الميراث والتمييز بين الأطفال الطبيعيين وغيرهم (وهو تمييز غريب فى أحسن الأحوال) حدثت ردة الى المجتمع المدنى المقدس (من النوع الذى وصفه بصفة عامة هيجل فى آخر أعماله : مبادىء فلسفة الحق) الذى مازال من المستحيل فعلا التغلب عليه . انهم يقمعون الفرويدية ، وحتى الآن فان كل الماركسيين الحاكمين والرسميين ، أو هؤلاء الذين يقرون بأنهم رسميون، ينكرون التحليل النفسى ، ويرونه ايديولوجية جنسية شاملة وفردية ، برجوازية فى جوهرها . كذلك فان كل المحللين النفسيين تقريبا يحولون الفرويدية بدورهم الى عقيدة وتطبيق يوفق الأشياء القائمة مع البيئة . وبعبارة أخرى فان كلا من الماركسية والفرويدية قد تم خصيهما خلال التشدد فى حرفيتهما بأبعاد العنصر الثورى منهما ،

كما يمكن ان نسميه ، حيث أن الحقيقة التاريخية والانسانية لم تعد تستطيع أن تكون ثورية لفترة طويلة ، بعد أن وصلت الى نهاية التاريخ ، انها تتكون من خليط من التطور والاصلاح ، الذى كفل نوعا من الاصلاح والتقويم لمجتمع البرجوازية المدنية ، البرجوازية الصغيرة ، ليضم الكرة الأرضـــية بأسرها (وربما كواكب اخرى فى المستقبل) . ان الأمر يبدو كما لو كانت القوة الدافعة الأصـــلية لماركس وفرويد ليست ساطعة ولا جديدة ، ولا واضحة بهذه الدرجة . ونحن على يقين من اننـــا لانقصد بذلك المعنى الاخلاقى ، بل بمعنى ان الدافع يجد نفســـه منجرفا بتيـــار آخر يقبل من مسافة بعيدة ، ويمضى الى آماد أبعـــد .

وهكذا كان فى الامكان التنبؤ بان الصغار لابد أن يتوهوا فى المكان الذى فشل فيه العمالقة ، أو تضل الخلائق حيث ضـــاع الأرباب ، فما الذى فعلته الفرويدية والماركسية التجريبية ؟ لقد أقاموا على اساس البرنامج التحريرى لماركس ، الذى أصبحت إهدافه الحيوية غير واضحة لهم ، اقاموا برنامج فرويد التحريرى ، الذى ينكر عندما يكون ذلك ضروريا ، اهتزازات الموت المقلقة ، ويدافع عن مجتمـــع فرويدى ماركسى سعيد ، لابد ان يكون النهاية الســـعيدة لتاريخ العـــالم . ان الفرويدية الماركسية ، التى تحفزها أطيب النـــوايا والدوافع فى العالم ، مازالت محددة فى مفهومها . ان نظرتها بالنسبة للانسان ، أو للمجتمع ، أو للعالم ، نظرة يعوزها الصدق كما ظهر فى بعض الاتجاهات ، رغم أنها قدمت أفكارا معقولة ، معظمها أصبح فعالا فى عمليات التقريب والتوفيق . انها اليوم ايديولوجية مناضـــلة . ان الماركسية الفرويدية تميل الى خصى نجم روافدها الخمس ، وتبعد عن البـــاقى نجم « السعيدين المحظوظين » الماركسى والفرويدى ، وتخصـــيهما بدورهما . هـــكذا يمضى العالم معتمدا على العرج والخصيان .

ان الماركسيين قد تفـــرغوا لاختـــراعاتهم الذاتية ، لقد جعلوا الماركســـية التاريخية مذهبا جامدا ارثوذكسيا رسميا ، متشنجا بل هســـتيريا ، ثم بدأوا فى أوقات مختلفة محاولات متعددة لاختراع أنواع من الماركســـية الجديدة الخيالية والجميلة ، وناقضوا النظرية الماركسية وتطبيقاتها وخالفوها ، أو زعموا انهم حققوا وحدة ديالكتيكية ، أو استصوبوا سياسات الأفضل والأسوأ ، وتحدثوا عن التأثير الجامد أو الاخلاص للمبادىء المجردة وللعلم ، الخ ، الخ. أما الفرويديون ، الذين ظلوا معزولين بدورهم ، فقد استخدموا التحليل النفسى ، أحيانا بطـــريقة وفاقية وأحيانا بطريقة أكثر ســـلبية ، وحـــولوها الى نظـــرية ، الى تكنيك ، ولغـــة ، وطريقة مربحة فى جلب الرزق . لقد مارسوا الانشقاقات وأعمال الخوارج ، تكرر انقسام المجموعات الفرعية . وبغض النظر عن كوننا نريد أو لانريد ، أى بغض النظر عما اذا كنا نريد ان نسلم أو لانريد ، فان الماركسية ، وهى أكثر أشكال علم الاجتماع صرامة فى عصرنا الراهن ، والتحليل النفسى ، وهو أكثر أشكال علم النفس صرامة

في عصرنا الراهن ، محكومان ، أيا كانت العوامل التي تحدهما ، والتي لن نهتم كثيرا بأدراكها ، بذلك المجتمع الذى نبعا منه ، والذى يستمدان منه منجزاتهما وعوائقهما . ان الطريقة التى عبرت بها الماركسية والفرويدية عن نفسيهما ما زالت مجهـولة لم تستكشف بعـد .

ان الصعوبات التي لاقتها الفرويدية والماركسية ترجع الى فرويد وماركس نفسيهما ، حتى وان كانا لايعترفان بهذه الحقيقة . لأن ماركس وفرويد قد أطـالا اجل كل التقاليد الثنائية للميتافيزيقا الغربية ، سواء بعكسها والعمل على استخلاص كل امكانياتها ، أو بادعاء امتلاك طريقة توحيدية للتفكير . انهما عندما الحقا العـالم « المثالى » بالعالم «الحقيقى» ، وجعلاه تابعا له ، عكسا العلاقة بين « العالمين » ، ولكنهما ظلا معتمدين على هذه العلاقة المعكوسة . هذا هو مافعلاه بالمادية وبالمثالية على حد سواء . لانه بالنسبة لهما كانت هناك كل المشاكل محلولة ، ولذلك لم يتوقفا طويلا عند المهام المستحيلة ، وحيث انهما كانا يعتبران الوجود كله قابلا للتفكـير فيه وقابلا للتغير ، وقابلا لأن يكون موضوعا للتصور والفعل الانسانى (الموضوعى)، فانهما قد استبعدا مشكلة الاشياء غير القابلة للتفكير فيها والتى لايمكن تصورها ، وبذا ساهما فى انهاء واستنزاف الفكر الفلسفى ، الذى لم يعد هناك شيء يبحثه ، فكل شيء أصبح موضوعا للعلم وللتكنيك الذى ازدهر على سطح الأرض . لقـد اصبح « الوجود » يعنى « الكائن » ، الذى أصبح بدوره يعنى « المادة » ، التى أصبحت حينذاك تعنى « الذات » . وتم رد الذات الى الجماعية والقوى غير الواعية ، الذات الموضوعية للنشاطات التكنيكية العملية ، أو ازدهار التصـور والتخيل . لقـد استطاع التفكير ، الذى لم يكن تفكيرا فلسفيا ، ان يستعيد حقوقه ومكانته ، لقـد تراجع خطوة للوراء ، ولكنه استطاع أن يبدأ المسيرة من جديد . وليس هذا فحسب ، لانه تفكير نظرى فحسب ، بل لسبب عملية التعميم للتفكير فى نظرية وحيدة فى اطار من التمييز بين النظرية والتطبيق تعتمد على التفسير التكنيكى للفكر . وهكذا ففى أوج التسلط التكنولوجى ، تدعمت سيادة الماركسية والفرويدية أيضا . ومع ذلك فان ماركس وفرويد ، والماركسية والتحليل النفسى ، لم يستطيعا التملص من قدرهما ، وهو أن يتكاملا ، وأن يجدا نفسيهما متضمنين فى أسـلوب واحد للتفكير ارحب واغنى يعرف الطريقة التى يؤدى بها دوره فى لعبة المعرفة المطلقة .

وفى مقدورنا أن نتساءل عما اذا كان الناس يرون الأشياء بصورة مزدوجة الآن ، يرونها وفق ماركس ، ووفق فرويد . من الضرورى أن نطرح هذا السؤال ، ولا يعتبر ذلك افراطا منا فى التساؤل . وعلى أية حال فان السؤال باكمله مازال قائما ، وهو يتعلق بالتفكير المتحد وأهدافه المستقبلة . واثناء ذلك تظهر مباريات والعاب جديدة : تفسير الماركسية فى ضوء ماركسى وأيضا فى ضوء تحليل نفسى ، وتفسـير التحليل النفسي في ضـوء ماركسي وأيضـا فى ضـوء تحليل نفسى

وتفسير الفرويدية الماركسية في ضوء ماركسي وكذلك في ضـــوء تحليل نفسي ،
وتفسير الفرويدية الماركسية في ضوء ماركسي وكذلك في ضوء تحليل نفسي • وهذه المباريات والالعاب العصرية تعتبر كلها جزءا من اللعبة التي ستصبح اللعبة المفضلة في المستقبل . ومن ثم يمكن تصور امكانيات أخرى مماثلة ومعادلة لذلك وبصـورة ناجحـة .

ومن ثم ، هل المشـكلة تتعلق بارجاع ماركس والماركسية (النظرية والتطبيق) وفرويد والفرويدية (النظرية والمطبقة) الى أصلهما وحقيقتهما الجوهرية ، كل منهما على حدة ، والاثنين معا ، والوصول الى ادراك واستيعاب واضـح لحضورهما ووجودهما العالمي التاريخي — وهو وجود يهدف الى علاج حالات الحذف والالغاء — والربط بينهما بطريقة مثمرة ومنقاة ، وتخليصهما من كل الزوائد والاضافات الزائفة• لقد بدأنا وشيكا في الوصول الى لب المشكلة • لقد كشفت هذه عن نفسها أخيرا ، وتبين أنها مشكلة متقلبة ومتغيرة . ان استخلاص الحقيقة في ماركس وفرويد ، في الماركسية والتحليل النفسي ، لابد ان يعني الرجوع الى نوع من الحركية أكثر عمقا ، الى حركة لاتقوم على شيء ، ولكنها تتمثل وتفرز هياكل فرعية ومعاني . ان ماركس وفرويد ، وسلالتهما على حد سواء ، يؤمنان بالواقع ، ويجعلان له الفضـــل كله • والرجوع بهما الى الواقع لابد أن يعني — فوق وقبل أي عالم من الرموز والاشارات التي تنهض أدلة للتصور — الرجوع الى الحركة المتحركة التي يعتبران من مكوناتها. ان هذه الحالة تكفل ظهور الحقائق واختفاءها ، وتعمل كمؤشرات وعلامات على طريق مسيرتها • ان أي « حضور » يرجع الى « غياب » ، ولم يعد الحضور والغياب موجودين معا • ان الفلسفة هي مرادف للميتـافيزيقيات • وهـذه ليست الميتافيزيقيـات الأكاديمية ، بل ميتافيزيقيات ادراكنا وتجربتنا الميتافيزيقية للعالم ، تفترض أن الحقيقة هي الحضور ، وهو حضور يقهر الزمن ، حضور أو غياب ، اذ أنه هو هو ، ويمكن ادراكه والاحساس به والتفكير فيه من خلال التفكير الادراكي أو التصوري • ان أولئك الذين جاءوا بعد نهاية الفلسفة كما عرفها هيجل ، خاصة ماركس وفرويد، ظلوا يعتمدون على الحضور ، وتباكوا على الغياب ، وادركوا الوجود والأشـياء ، سواء كانت روحية أو طبيعية أو انسانية أو تاريخية ، بواسطة التصور ، وحاولوا اسقاط شيء ما فوق مايمكن تصوره أو فيما وراءه • ولكن كيف يمكن ان يحـدث هذا في ظل النهاية المتصلة للفلسفة وللتاريخ ، فوق وقبل اي سيطرة ديكتاتورية أو ديمقراطية للحضور أو للحنين الذي يثيره الغياب ، سواء كان الهيا أو انسانيا فيما وراء التصور ، سواء كان واقعيا أو مثاليا ، والذي يعتبر بالفعل تصورا ضيقا ومتشبعا، الحقيقة الحقة والواقع الواقعي • كيف يمكن أن يحدث هذا اذا عادت كل هذه الأشياء الى حقيقتها ، رغم أن ذلك لن يتم بصورة كاملة • فعلى سبيل المزاح هناك ذلك البرج المفكك الأوصال والغامض ، وادراكنا الاخرق له ومختلف اساليب وجود الكينونة التي لم توجد ، لقد اعتبر الوقت دائما « كلا » ذا أبعاد ثلاثة ، في حين أنه ممتـد

في المدى القصير . هناك نجوم الوجود التي كبلت حركتها ، والوقت المبهم والغامض، والمجموع والشمول المقسم والمفتت ، اللعبة بلا لاعب ، العالم الذى لم يؤخذ قط فى مجموعه . هناك ضرب من التفكير يمكن أن نطور على أساسه فكرتنا عن كلمة «ذاك» . الأمر نفسه ينطبق على كلمة « ذاك » ، ورغم أن هذا ضرورى فلم يجد ذلك الفكر له صدى . انه لايمارس تأثيره على العالم التكنيكى العلمى ، على الطريقة الشائعة فى العالم للوجود والتفكير والسلوك . لقد كان الفكر والتجربة يوليان اهتمامهما على على الدوام لأدق التفاصيل ، دون أن يغرقا فى العموميات . أن العالم المعاصر لم يعد فى حاجة الى فكر فلسفى ، حيث أنه يعتمد فعلا على فلسفة قائمة ، تصبغه بصبغتها بصورة لامعقولة . ويثور سؤال اخير عما اذا كان أسلوب التفكير ـ الذى ينتظره مستقبل ، والذى مازال مطمورا فى الحاضر المرئى ، أى الأسلوب المنهجى التوحيدى ذو الآفاق المتعددة ، الذى يستشرف آفاق المستقبل من اعماق الحاضر، وهو أسلوب للتفكير يبحث ويفكر على مستوى الكوكب ، ويوضح مجموعة اخلاقيات كانت محل نظر حتى الآن ـ سوف يمضى كشهاب ، أم أنه سيشهد لنفسه مكانا تاريخيا وانسانيا باقيا ودائما .

الكاتب : كوستاس اكسيلوس

ولد فى اثينا عام ١٩٢٤ . كان له دور نشيط فى حركة المقاومة والحرب الاهلية . حكمت عليه حكومة اليونان بالاعدام . استقر فى باريس عام ١٩٤٥ . درس الفلسفة فى السوربون ، ويقوم الان بالتدريس هناك . له مؤلفات عديدة بالاغريقية والالمانية والفرنسية .

المترجم : الاستاذ كمال السيد محمد

محرر بالاهرام ، حائز على بكالوريوس التجارة . له مترجمات عديدة منها : عالم اليوم ، واقعه ومشاكله . العالم الثالث ومشاكل التخلف . رأسمالية الدول الاحتكارية . هل هناك يسار فى امريكا . كما أخرج الاستاذ اسماعيل عبد الحكيم كتاب : شعوب حطمت بالعدوان .

ثبت

المقال واسم الكاتب	العنوان الاجنبي	رقم العدد وتاريخه
الموسيقى فى مجتمع صناعى بقلم : جورج فريدمان	The Role and Place of Music in an Industrial Society by Georges Friedmann	العدد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠
السينما ، أو الفن السابع بقلم : يرجى توبيلتز	On the Cinema and the Disruption of the Arts System by Jerzy Toeplitz	العدد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠
الاغتراب وموقف الانسان من العالم بقلم : ديا كريشنا	Alienation — Positive and Negative by Daya Krishna	العدد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠
فيزيقا التماثل ونظرية المعرفة الحديثة بقلم : ارنست . هـ . هاتون	Symmetry Physics and Information Theory by Ernest H. Hutten	العدد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠
ماركس ، فرويد ، وتطور الفكر فى المستقبل بقلم : كوستاس اكسيلوس	Marx, Freud and the Undertakings of Thought in the Future by Kostas Axelos	العدد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠

المجلة الدولية للعـلوم الاجتماعية

مجلة دولية تصدرها هيئة اليونسـكو الدولية ، لتوفر من الدراسات الاجتماعية ما هو ضروري ولازم لتنظيم المجتمعات وتعمق مشكلات العصر ، والوصول الى حلول تواجه المستقبل ٠

تصدر أربع مرات فى السنة :

يناير – ابريل – يوليه – اكتوبر

صدر العدد الاول يوم الاثنين ١٢ اكتوبر ١٩٧٠ ، وصدر العدد الثانى يوم الثلاثاء ٥ يناير ١٩٧١ ، والثالث يوم الاثنين ٥ ابريل ١٩٧١ ، والرابع يوم الاثنين ٥ يوليه ١٩٧١ ٠ بسعر اقل من التكلفة :
عشرة قروش او مايعادلها ٠

الاشتراك ٤٠ قرشا ، خلاف مصاريف البريد

تصدر عن : مجلة رسالة اليونسكو
ومركز مطبوعات اليونسكو

الاشتراك

فى المجلات الدورية الجديدة

ومجلة "رسالة اليونسكو"

تصدر المجلات التالية على التوالى ، عن مجلة رسالة اليونسكو ومركز مطبوعات اليونسكو ، ويباع العدد منها بعشرة قروش ، وهو سعر يقل عن تكلفة كل عدد ، تمكينا للقراء العرب ولجمهور الدارسين من الحصول عليه :

- **المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية**
  يناير – ابريل – يوليه – اكتوبر
- **مجلة اليونسكو للمكتبات**
  فبراير – مايو – اغسطس – نوفمبر
- **ديوجين**
  فبراير – مايو – اغسطس – نوفمبر
- **العلم والمجتمع**
  مارس – يونيه – سبتمبر – ديسمبر

وتصدر مجلة رسالة اليونسكو شهريًا

وتباع باربعة قروش ، بسعر يقل عن تكلفة كل عدد

ولضمان الحصول على هذه الاعداد بانتظام يمكن للهيئات والمعاهد العلمية والافراد الاشتراك فى كل منها باربعين قرشا فى العام ، عدا مصروفات البريد ·

والاشتراك الكامل لكل هذه المجلات هو ١٩٠ قرشا فى العام ، بخلاف اجرة البريد ·

مجلة رسالة اليونسكو

المجلة الشهرية التي تصدرها هيئة اليونسكو بباريس باللغتين الانجليزية والفرنسية ، وتترجم الى عشر لغات اخـــرى من لغات العالم ، ويتداولها ملايين القراء بمختلف اللغات ٠

تدرس الحضارات القديمة ، وتقدمها للاجيال بكل ما فيها من قيم ، في محاولة جادة للربط بين الوجدان العام برباط من الاحترام والتقدير لكل حضارة ، ولابنائها من الاجيال التي تعاقبت عليها ، ليسود الفهم بين الناس ، مما يؤدى الى التفاهم واستقرار السلام ٠

« رسالة اليونسكو » لا تقف عند القديم ، ولكنها تبسط العلم الحديث ، وتضعه في صيغة تكون في متناول كل المستويات ، وذلك لنشر العلم ورفع مســتوى الحياة واســتقرار الســلام على اساس من الاطمئنان والاقتناع بالعدل الدولي ٠

صدرت الطبعة العربية منها منذ عشر سنوات ، وقد دعمت بصفحات ملونة.تطبع في باريس ، وتقدمها هيئة اليونسكو هدية الى الطبعة العربية ٠

يصدر العدد الجديد في اغسطس ١٩٧١

تصدر الطبعة العربية شهريا و تباع بـ ٤ قروش

مجلة العلم والمجتمع

المجلة الدولية التى تتخطى مشكلات الساعة الى مشكلات الغد ·

وتتناول فيما تتناوله من الامور : تطورات العلم الهائلة ، وكيف تتاثر الحياة بهذه التطورات الى الحد الذى سيجعل من حياة هذا الجيل مشهدا من المشاهد المتحفية فى نظر الجيل القادم ·

وفى مثل هذا التطور الهائل تحتم الضرورة على كل انسان ان يتابع هذا التطور ، ليجدد موقفه من الحياة ، وموقفه من الاجيال التى تتسلم منه امانة الحياة ·

ان تفكير ابناء الغد سيكون صـــورة لهذه التطورات الهائلة والسريعة فى مجال العلم ، ومن الخير لابناء هذا الجيل ان يدركوا هذه الحقيقة ليقيموا صلتهم بالشباب على اساس سليم ·

ومجلة العلم والمجتمع التى تصدرها هيئة اليونسكو الدولية تصدر بالعربية للمرة الاولى، فى شهور :

مارس ـ يونيه ـ سبتمبر ـ ديسمبر ·

لتتناول كل هذه الامور باقلام خبراء عالميين ، وباختيار خبراء عرب متخصصين ،

صدر العدد الثالث فى يونيه والرابع سيصدر فى سبتمبر ١٩٧١ ·

تصدر فى أكثر من مئة صفحة ، بعشرة قروش ·

الاشتراك السنوى اربعون قرشا غير مصروفات البريد

تصدر عن : مجلة رسالة اليونسكو
ومركز مطبوعات اليونسكو

مجلة اليونسكو للمكتبات

اول طبعة عربية من المجلة الدولية التى تصدرها هيئة اليونسكو عن المكتبات ، والخدمة المكتبية ، والعناية بشؤون الكتاب •

تصدر اربع مرات فى السنة فى الخامس من شهور :

فبراير ـ مايو ـ اغسطس ـ نوفمبر

حيث يتناول خبراء الكتب والمكتبات فى العالم شؤون المكتبات والخدمة المكتبية وتيسير القراءة لكل الاعمار والمستويات •

صدر العدد الاول فى نوفمبر ١٩٧٠
وصدر العدد الثانى فى فبراير ١٩٧١
وصدر العدد الثالث فى مايو ١٩٧١
ويصدر العدد الرابع فى اغسطس ١٩٧١
فى اكثر من مئة صفحة بعشرة قروش

الاشتراك السنوى اربعون قرشا غير مصروفات البريد •

تصدر عن : مجلة رسالة اليونسكو
ومركز مطبوعات اليونسكو

